

UNIVERSITA' CATTOLICA DEL SACRO CUORE
MILANO

DOTTORATO DI RICERCA

IN DISCIPLINE FILOSOFICHE, ARTISTICHE, ARCHEOLOGICHE E DEL TEATRO

CICLO XXIV

S.S.D.: L-ART/005 - DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO

DRAMMATURGIE DEL POSTDRAMMATICO:

Teorie e tecniche del testo teatrale

fra gli ultimi decenni del novecento e il primo duemila

TUTOR: PROF.SSA ANNAMARIA CASSETTA

TESI DI DOTTORATO DI : ANA CANDIDA DE CARVALHO CARNEIRO

MATRICOLA: 3810986

ANNO ACCADEMICO: 2012/2013



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

DOTTORATO DI RICERCA

IN DISCIPLINE FILOSOFICHE, ARTISTICHE, ARCHEOLOGICHE E DEL TEATRO

CICLO XXIV

S.S.D.: L-ART/005 - DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO

DRAMMATURGIE DEL POSTDRAMMATICO:

Teorie e tecniche del testo teatrale

fra gli ultimi decenni del Novecento e il primo Duemila

TUTOR: PROF.SSA ANNAMARIA CASCETTA

TESI DI DOTTORATO DI: ANA CANDIDA DE CARVALHO CARNEIRO

MATRICOLA: 3810986

ANNO ACCADEMICO: 2012/2013

Indice

Premessa: le ragioni di una ricerca	5
Capitolo I - Il problema del testo nel teatro	7
1.1. Testo teatrale come testo performativo.....	8
1.2. Circolo di Praga: inizio dell'approccio semiologico al teatro	10
1.3. Kowzan: distinzione tra letteratura e spettacolo.....	12
1.4. Barthes: nascita del concetto di teatralità	13
1.5. Pavis: sviluppo dell'approccio semiologico	14
1.6. Ubersfeld: testo dell'autore, testo del regista	16
1.7. Elan: testo drammatico e testo della performance	18
1.8. De Marinis: testo drammatico come istruzioni per l'uso.....	20
1.9. Schechner: l'avvento del performativo.....	23
1.10. Fischer-Lichte: enfasi sul processo di ricezione del testo drammatico.....	26
1.11. Poschmann: la fine del testo teatrale?	28
1.12. Lehmann: il paradigma del postdrammatico	30
1.13. Bouko: testo e processo di ricezione nel postdrammatico	32
1.14. Danan: il testo teatrale e lo "stato di spirito performativo"	34
Capitolo II - Gli sviluppi del performativo	36
2.1. Artaud: fra teatro e scrittura, una rivoluzione	36
2.2. Grotowski: l'attore come performer.....	55
2.3. Teatro come evento: un cambio di paradigma.....	66
2.4. L'estetica del performativo	70
Capitolo III - Per un modello del testo: teorie e tecniche del testo nella letteratura critica relativa alla dissoluzione della forma drammatica	91
3.1. Dal dramma al postdrammatico	91
3.1.1. Szondi e la crisi del dramma.....	91
3.1.2. Il modello di Klotz.....	103
3.1.3. Puchner e il dramma anti-teatrale	117

3.1.4. Sarrazac e l'emancipazione del dramma.....	127
3.1.5. Lehmann e il post-drammatico	139
3.2. Mutamenti nelle categorie del testo teatrale.....	168
3.2.1. Dall'azione al movimento.....	168
3.2.2. Dalla scena al frammento	175
3.2.2.1. Le tecniche del montaggio	178
3.2.2.2. Il testo-materiale.....	189
3.2.2.3. Nuove forme di conflitto.....	195
3.2.2.4. Situazione di linguaggio, situazione acustica	198
3.2.3. Dal personaggio alla presenza.....	202
3.2.3.1. La crisi del personaggio	202
3.2.3.2. L'impersonaggio	210
3.2.3.3. Personaggio-linguaggio: la figura.....	212
3.2.3.4. Voci e tessitura polifonica	219
3.2.3.5. La presenza.....	232
Capitolo IV - Fenomenologia.....	236
4.1. <i>La domanda d'impiego</i> , di Michel Vinaver.....	236
4.2. <i>Far away</i> , di Caryl Churchill.....	265
4.3. <i>Scissors, paper, rock</i> , di Daniel Keene	284
4.4. <i>In On it</i> , di Daniel MacIvor.....	298
Capitolo V – Conclusioni.....	312
5.1. Uno scenario ibrido	312
Bibliografia.....	320
Appendice: Un esperimento di scrittura teatrale: <i>Plastic Doll</i>.....	335

Nota: si è provveduto alla traduzione dei brani in lingua straniera citati nel corpo del testo. Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono nostre.

Premessa: le ragioni di una ricerca

Il testo teatrale ha subito molti mutamenti lungo la storia, dalla tragedia greca ai nostri giorni, tanto da suscitare discorsi infuocati e spesso prescrittivi di quello che esso *dovrebbe essere*. La filosofia aristotelica non ha mai smesso di ispirare l'apparato critico tramite categorie referenziali quali favola o trama (μυθος) e personaggio o carattere (ηθη). La nozione stessa di teatralità è stata storicamente messa in discussione, insieme alla funzione estetica, politica e perfino spirituale attribuita al teatro. La mente creativa degli artisti per fortuna non è sempre stata schiava di strettoie astratte e ha potuto, attraverso la ricerca sul linguaggio teatrale, rivelare nuovi meccanismi. La critica deve, dunque, adeguarsi ai mutamenti per riuscire a descrivere e giudicare la produzione artistica di un'epoca.

Gli anni più recenti - ci riferiamo all'ultimo scorcio del XX secolo e l'inizio del XXI secolo - hanno segnato un radicale cambiamento nelle modalità della creazione teatrale, divenuta sempre più performativa, incentrata sul *hic et nunc* dell'evento scenico piuttosto che sulla messinscena fedele di un impianto testuale precostituito. Forme sperimentali come *l'happening* o il teatro danza hanno contribuito a rarefare le frontiere di ciò che finora si poteva considerare teatro (e non solo *buon teatro*). Ibridazioni con altre forme d'arte, drammaturgie di gruppo, sovversione di testi classici, tra altre cose, hanno contribuito a sottolineare la natura labile dell'arte teatrale fino addirittura ad attribuire alla parola "teatro" una valenza negativa, più vicina all'idea di simulacro che di creazione rivelatrice. La drammaturgia di scena ha preso il sopravvento, mentre l'autore teatrale assomigliava sempre più a una reliquia impolverata su uno scrittoio da salotto borghese. Il drammaturgo demiurgo, già da decenni spodestato dalla comparsa dei grandi registi, ormai veri e propri autori dello spettacolo, si è visto sempre più rimpicciolito e inutile. O quanto meno è ciò che può sembrare a un primo sguardo. Tuttavia, il moto della storia è in fermento costante e gli scrittori di teatro, imparando a mettere in discussione le modalità, l'utilità e perfino la legittimità della

propria arte, si sono intelligentemente abbeverati delle nuove esperienze, interpretandole come stimoli per allargare le frontiere della scrittura teatrale.

In questo modo, autori come Peter Handke e Heiner Müller, per citare due dei più rilevanti drammaturghi della seconda metà del Novecento, hanno partorito testi come *Insulti al Pubblico* (1966) e *Hamletmaschine* (1977), impossibili da categorizzare all'interno dell'armatura teorica e interpretativa tradizionale. Per questo motivo è indispensabile ripensare il vocabolario ancora in gran parte risalente alla *Poetica* aristotelica per individuare le nuove procedure compositive che via via si sono andate affermando. Nel 1999 viene pubblicato il libro di H.-T. Lehmann *Postdramatisches Theater*, opera fondamentale per capire i fenomeni scenici contemporanei. Nel suo studio, Lehmann non mira a realizzare un inventario totalizzante, ma piuttosto a sviluppare una logica estetica per avvicinarsi a quello che lui chiama "nuovo teatro". Spinto dall'urgenza di unire la filosofia estetica all'analisi specifica di artisti e nuove forme teatrali, si propone di fornire alcune linee guida all'interpretazione fenomenica della produzione teatrale contemporanea. Tuttavia la sua dissertazione non analizza in modo approfondito le caratteristiche dei testi teatrali che non aderiscono più totalmente al modello "dramma", limitandosi a elencare una serie di categorizzazioni piuttosto ampie.

Per tale motivo, nella presente ricerca, andando ad approfondire la (dichiaratamente) incompleta mappatura di Lehmann, cercheremo di nominare i più importanti stratagemmi utilizzati nei testi teatrali contemporanei, ai quali non sarebbe possibile avvicinarsi con il tradizionale apparato critico. Non miriamo tanto a realizzare un'operazione circoscritta all'ambito teorico e filosofico, quanto a fornire ad attori, registi e autori teatrali nuovi parametri su cui basarsi per sviluppare il proprio lavoro; non elementi prescrittivi, semmai descrittivi, finalizzati ad arricchire la pratica teatrale.

Capitolo I - Il problema del testo nel teatro

Per meglio individuare l'oggetto di questa ricerca faremo un'incursione nelle diverse concezioni di testo teatrale. Anche se potrebbe sembrare abbastanza intuitivo, dal punto di vista scientifico la nozione di "testo teatrale" è diventata piuttosto problematica con l'avvento del teatro di regia nel primissimo Novecento. Se per secoli lo spettacolo è stato visto come la trasposizione fedele sulla scena del lavoro a tavolino del drammaturgo, l'affermazione dell'arte registica ha fatto sì che man mano lo spettacolo si discostasse dalla creazione testuale preesistente per diventare una vera e propria opera d'arte autonoma¹. Nel secondo Novecento questa distinzione si è ulteriormente radicalizzata con forme teatrali incentrate sul corpo dell'attore o tendenti a una drammaturgia dell'immagine, forme che hanno portato il testo allo statuto di "semplice" materiale nella creazione scenica². Inoltre,

¹ Dagli esordi della letteratura teatrale in Occidente, lo spettacolo è legato alla composizione drammaturgica testuale in modo alquanto simbiotico. Le prime notizie di spettacoli teatrali in Grecia risalgono al 534 a.C., e consistevano nella messa in scena delle tragedie all'interno delle festività in onore a Dioniso, i cosiddetti "agoni drammatici". Nella loro dinamica di funzionamento, i poeti erano chiamati a comporre le loro opere (a tavolino), e gli spettacoli erano la fedele trasposizione scenica di essi. L'elemento letterario di base era di grande rilievo. Il legame tra testo e scena era così stretto che alcune testimonianze storiche attestano che era l'autore stesso a mettere in scena la sua composizione e in essa recitava anche come attore, abitudine interrotta, secondo le fonti, soltanto da Sofocle. Tuttavia, l'autore teatrale greco era principalmente poeta, e se fungeva anche da attore e regista era soltanto per meglio controllare la perfetta (fedele) resa scenica del suo elaborato. L'asservimento della scena al testo si è radicato nella pratica teatrale occidentale durante i secoli successivi. Anche nei casi, piuttosto frequenti, in cui la dialettica testo/scena provocava successive modifiche al testo originale, lo spettacolo era sempre e comunque derivato da una composizione drammatica precedente. Questo fatto ha dato origine a erronee sovrapposizioni tra i concetti di teatro e dramma, dramma e testo, teatro e testo. La nascita della regia in Europa sul finire dell'Ottocento è stata una vera e propria rivoluzione copernicana. E' a partire della volontà del regista di interpretare criticamente il testo che si sviluppa l'arte della regia, che concepisce lo spettacolo come opera d'arte unitaria elaborata con un linguaggio proprio, autonomo rispetto al testo, lungo tutto il Novecento. E' da questo nuovo modo di pensare e fare il teatro che si snodano le problematiche che esamineremo di seguito.

² Si può parlare di una riscoperta del corpo sulla scena nel teatro del Novecento, che ha messo la parola (sia testo che verbo) sotto accusa. In questo processo, Antonin Artaud è stato un grande riferimento nella lotta contro il teatro drammatico, precipuamente psicologico, a favore della riscoperta della materialità del corpo dell'attore. Nel secondo Novecento, Jerzy Grotowski ha portato alle estreme conseguenze questa spinta partorendo spettacoli epocali come *Apocalypsis cum Figuris* (1968), elaborazione collettiva usando testi della Bibbia in cui la dimensione performativa era preponderante. Da un altro versante, si può anche identificare nel secondo Novecento una tendenza all'astrazione e alla stilizzazione, che qui chiamiamo "drammaturgia dell'immagine", pensando a un esponente come Robert Wilson e a successivi sviluppi in opere incentrate sull'uso dei media (il

l'affiorare di drammaturgie di gruppo, drammaturgie dell'attore basate su improvvisazioni, ha fatto sì che il testo teatrale assumesse il ruolo di prodotto piuttosto che di punto di partenza, invertendo completamente la secolare concezione del testo come costruzione necessariamente *a priori*³. Alla luce di questi cambiamenti procedurali ed estetici, è più che lecito - anzi, necessario - domandarsi cos'è un testo teatrale oggi. O meglio: quali caratteristiche determinano un testo teatrale ai giorni nostri, che tecniche adotta e che rapporto ha con il dramma. Di seguito, cercheremo di dare una risposta a queste domande.

1.1. Testo teatrale come testo performativo

Alla voce "texte dramatique" del suo *Dictionnaire du Théâtre*, Patrice Pavis manifesta la difficoltà di definire il concetto di testo, visto che (ironizza) "perfino la lista telefonica può essere parola in scena nel panorama teatrale di oggi"⁴. Per lungo tempo la nozione di testo teatrale è stata identificata con quella di dramma, a tal punto da diventarne praticamente sinonimo. La terminologia che ancora si applica

gruppo britannico Forced Entertainment, per esempio). Anche in questo versante - pensiamo al capolavoro di Wilson *Einstein on the beach* (1976), con testi esigui, usati più che altro nella sua valenza ritmica - sono gli altri linguaggi e non la parola a occupare il primo piano. Si arriva dunque al fatto che il testo non solo è uno tra tanti elementi dello spettacolo, ma non deve nemmeno essere un testo drammatico per farne parte.

³ La figura dell'autore teatrale demiurgo ha subito forti contraccolpi come conseguenza dell'impulso all'autonomizzazione dello spettacolo già menzionato in note precedenti. Bandito con veemenza dal teatro di ricerca degli ultimi decenni del secolo XX, è stato rimpiazzato in molti casi dagli attori e dal regista, che tramite lavori di gruppo di natura laboratoriale forgiavano il testo, il quale poteva eventualmente apparire in forma scritta in un secondo momento come risultato di un processo. Sono innumerevoli gli esempi, e di diversa natura. Oltre al già citato Grotowski, si può pensare all'attività artistica del Living Theatre, il cui spettacolo emblematico *Paradise Now* (1967-1969) ha richiesto una lunga fase di elaborazione divisa in tre fasi, per un totale di tre anni, il cui testo è stato posteriormente pubblicato con la dicitura "Collective Creation of the Living Theatre written down by Judith Malina and Julian Beck", cioè "Creazione Collettiva del Living Theatre messa per iscritto da Judith Malina e Julian Beck". Un esempio diverso in territorio italiano è l'attività registica del belga Thierry Salmon, che con la sua compagnia Ymagier Singulier ha esplorato notevolmente il mondo del romanzo come materiale di partenza per i suoi spettacoli, affiancato dalla *dramaturg* Renata Molinari. Nel processo di lavoro, spunti testuali di diverso tipo venivano elaborati e cuciti insieme, per poi arrivare a una composizione finale. Molinari racconta in dettaglio questo tipo di pratica investigativa e compositiva nel volume *Thierry Salmon attraverso I demoni di F. Dostoevskij*, Milano, Ubulibri, 2008.

⁴ P. PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 353.

all'autore teatrale, "drammaturgo", si riferisce a colui che compone drammi. L'evoluzione dell'idea di testo teatrale è quindi direttamente collegata all'impronta estetica di un periodo storico, e più specificamente a quella del dramma, categoria fondante della storia del teatro occidentale che ha assunto un ruolo da protagonista sin dalle origini⁵. Roberta Carpani, nel riflettere sugli elementi del teatro, si sofferma a indagare la natura del testo e identifica la necessità di fare un passo indietro per chiedersi cos'è l'evento teatrale⁶. Si tratta di un'intuizione fondamentale, perché in realtà non è possibile arrivare a una definizione di testo teatrale ai giorni nostri senza realizzare l'allontanamento man mano verificatosi durante il secolo XX tra teatro e dramma, fino al loro completo distacco, e l'affievolimento dei confini tra teatro e performance. Per la studiosa, il testo teatrale è un testo fondamentalmente **performativo**. Nell'affermare ciò, riprende la proposta di Eugenio Barba, che tiene in conto gli esperimenti neoavanguardistici del secondo Novecento di cui è fondamentale esponente⁷. Possiamo dire pertanto che caratteristica imprescindibile del testo teatrale è la sua *performatività*, oltre che la *teatralità*. E' l'assenza della prima a far sì che un testo come *Moby Dick* sia un romanzo, anche se

⁵ La visione del dramma come categoria estetica calata nella storia - e pertanto relativizzata - è merito dello studioso ungherese Peter Szondi. La sua *Teoria del Dramma Moderno* (1956) è riferimento indispensabile negli studi teatrali specialmente per quanto riguarda il testo. In questa opera egli forgia il concetto di "dramma assoluto", riferendosi al dramma dell'età moderna, le cui origini vengono collocate nel Rinascimento. Caratteristica fondamentale del dramma assoluto è che esso ubbidisce a una logica esclusivamente interna e mira a creare un'illusione del reale. Il modello ermeneutico di stampo hegeliano creato da Szondi ha gettato le premesse, tra altre cose, per la separazione concettuale tra testo e dramma, nodo centrale per la comprensione delle drammaturgie testuali contemporanee del postdrammatico.

⁶ R. CARPANI, *Il testo*, in A. CASCETTA - L. PEJA (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2009⁴, p. 51 ["Storia dello spettacolo - Manuali" n° 9].

⁷ Il regista italiano E. Barba, fondatore dell'Odin Teatret in Danimarca, allievo e amico di Grotowski, si è dedicato anche a ricerche di antropologia teatrale. In uno dei suoi volumi, *La canoa di carta* (1993), riflette a proposito del testo: "Quando parliamo di un testo, pensiamo immediatamente a parole scritte. Ma il brano di Stevenson [...] ci permette di tornare all'origine di questo termine: testo come tessitura, come tessuto, come risultato di un intreccio, di una trama di fili di colori distinti e di materiali eterogenei. Tessere parole sulla carta conduce al 'testo scritto': al poema, alla novella, alla commedia. Tessere azioni nello spazio e nel tempo porta al 'testo logico sensoriale': al teatro e alla danza. Le azioni che vengono tessute sono le parole pronunciate (nel loro aspetto logico e nel loro aspetto sonoro), le azioni fisiche, le relazioni, i cambiamenti di luce, i frammenti di musica, le soluzioni prossemiche, i diversi modi di utilizzare i costumi, la vicinanza o la lontananza degli spettatori". E. BARBA, *La canoa di Carta*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 237.

nel capitolo XL⁸, per esempio, troviamo un'impostazione teatrale, con didascalie e dialoghi tra i personaggi⁹. Anche nei cosiddetti *closet drama*, letteralmente "drammi da armadio" o (migliore ma meno letterale traduzione) "drammi da cassetto", si parla comunque di testo teatrale (dunque performativo), che però è il risultato di un gesto artistico preciso¹⁰, in cui l'autore lavora sotto il segno dell'*anti-teatralità*¹¹. Egli vuole fare resistenza alla scena¹².

Nell'ambito degli studi teatrali, si sono sviluppate diverse terminologie relative al testo, come *testo teatrale*, *testo drammatico*, *testo recitativo*, *testo spettacolare*, *testo scenico*, tra le più rilevanti¹³. Lo sviluppo della semiologia e della semiotica teatrale e della branca scientifica della teatrologia hanno avuto un ruolo fondamentale nella delimitazione dei concetti. Non entreremo in meandri storici, ci limiteremo a citare in linee generali alcuni contributi centrali¹⁴.

1.2. Circolo di Praga: inizio dell'approccio semiologico al teatro

E' il circolo di Praga, negli anni trenta, ad affrontare il tema a partire del pensiero di Saussure sul linguaggio e del formalismo russo, estendendo poi lo studio dei segni all'evento spettacolare. Fino ad allora, il pensiero teatrale si limitava al

⁸ H. MELVILLE, *Moby Dick*, trad. it. F. Pivano, Milano, Mondadori, 2011¹³, p. 217.

⁹ «Il dramma è finito. Perché allora qualcuno si fa innanzi? Perché uno solo sopravvisse alla rovina.» Così inizia l'epilogo del romanzo. Sulla teatralità di *Moby Dick* sono già stati scritti diversi saggi e fatte miriadi di adattamenti, in cui spicca la versione del 2009 di A. Latella, con G. Albertazzi, andata in scena al Piccolo Teatro Strehler. H. MELVILLE, *Moby Dick*, cit., p. 682.

¹⁰ Sulla nozione di gesto relativo all'autore teatrale, si rimanda a J. DANAN, *Entre Théâtre et performance: la question du texte*, Arles, Actes-Sud, 2003, ["Apprendre" n° 32], pp. 15-16: "Ce que j'entends par 'geste'? Un acte scénique affirmé, s'imposant en tant que tel, ne reproduisant aucun geste antérieur et non reproductible, et d'une puissance, si cela est mesurable, excédant l'ordinaire".

¹¹ Lo studio più significativo sulla spinta all'anti-teatralità nella scrittura per il teatro da Mallarmé in poi è quello di A. ACKNER e M. PUCHNER, *Against Theatre: creative destructions on the modernist stage*, Hampshire - New York, Palgrave Macmillan, 2007.

¹² Possiamo pensare a *Gli ultimi giorni dell'umanità*, di K. KRAUS, sottotitolato dall'autore "tragedia in cinque atti con preludio ed epilogo", che ammonta a seicento pagine nella pubblicazione di Adelphi. Kraus dichiara nella premessa: "La messa in scena di questo dramma, la cui dimensione occuperebbe secondo misure terrestri circa dieci serate, è concepita per un teatro di Marte". K. KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Milano, Adelphi, 2007², p. 9.

¹³ R. CARPANI, *Il testo...*, cit., p. 51.

¹⁴ La studiosa brasiliana Silvia Fernandes ha dato contributo abbastanza approfondito per la comprensione dello statuto del testo teatrale contemporaneo. Cfr. S. FERNANDES, "Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo", *Revista Sala Preta*, vol. 1, 2001, pp. 69-80.

dramma e alla sua manifestazione scritta¹⁵. Lo statuto del testo non era reso problematico e il teatro si limitava a essere un'appendice degli studi letterari, coincidendo così con l'idea di dramma. Con la nascita della semiosi teatrale a partire dai lavori di Mukarovsky, Bogatyrev e Veltrusky principalmente, la nozione di testo viene messa a confronto con l'aspetto performativo del teatro. Mukarovsky parla per la prima volta di *testo della performance* come macrosegno unico, preso in quanto effetto totale, mentre Bogatyrev va oltre e fraziona il testo della performance in una serie di unità, i segni teatrali¹⁶. La sistematizzazione teorica praghese estesa al teatro può essere riassunta in tre punti: (i) *principio della semiotizzazione*, ossia, tutto ciò che è in scena è segno¹⁷; (ii) *principio del funzionamento connotativo*, ossia, i segni in scena rinviano sempre a un altro segno, con valore metaforico o connotativo; (iii) *principio della mobilità*, ossia, essi possono cambiare significato. Anche se queste nozioni sembrano piuttosto intuitive per uno

¹⁵ La pubblicazione in Cecoslovachia, nel 1931, degli studi *Estetica dell'Arte Drammatica*, di Otakar Zich, e *Tentativo di un'analisi strutturale del fenomeno dell'attore*, di Jan Mukarovsky, hanno segnato la storia degli studi teatrali. A questi due studi pionieristici sono seguiti molti altri, che hanno gettato le basi per un vero e proprio studio del fenomeno spettacolare. Prima di questi importanti studi, il dibattito consisteva principalmente in innumerevoli argomentazioni e controargomentazioni estetiche relative alla letteratura drammatica, con riferimento principalmente alla Poetica di Aristotele. La Francia del secolo XVII, per esempio, ha assistito a un'intensa polemica sul *Cid* di Corneille, e Lessing in terra germanica ha fatto della tragedia il tema centrale della *Drammaturgia di Amburgo*: un genere letterario, per l'appunto. E' soltanto con l'avvento del teatro di regia a fine Ottocento che la teoria si accosta all'ermeneutica dello spettacolo. E' la Scuola di Praga a inaugurarne lo studio sistematico.

¹⁶ K. ELAN, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen & co, 1980, trad. it. di F. Cioni, Bologna, il Mulino, 1988, p. 7.

¹⁷ Si ha "semiotizzazione" di un oggetto presente sul palcoscenico quando viene messa in primo piano la sua dimensione simbolica o significante, a detrimento della sua funzione utilitaristica. Il concetto di semiotizzazione può essere riassunto nella famosa frase di Veltrusky: «Tutto ciò che sta sulla scena è segno». Bogatyrev ha espresso questo concetto nel suo saggio sul teatro folkloristico: «on the stage things that play the part of theatrical signs... acquire special features, qualities and attributes that they do not have in real life». In questo stesso saggio si parla della connotazione come meccanismo di funzionamento dei segni teatrali: principio intrinsecamente legato al primo, indica che i segni teatrali rimandano sempre a qualcosa che sta oltre ciò che è immediatamente riconoscibile, a delle unità di significato secondarie che possono cambiare a seconda del pubblico (per esempio, una sedia sulla scena denota una sedia su cui si siederà il personaggio per riposarsi ma può connotare un conformismo di classe, la sfida a un rapporto di forza fondato sulla costrizione al lavoro, etc.). Il principio di mobilità, dinamismo o trasformabilità del segno teatrale sta per la sua capacità di spostamento semiologico: una scodella per bere la zuppa può velocemente trasformarsi in un orinatoio in una scena successiva, con i conseguenti spostamenti connotativi. Ivi, pp. 40-45.

spettatore, studioso o teatrante di oggi, l'apporto della Scuola di Praga è stato cruciale per l'avvio della distinzione analitica tra testo e scena.

1.3. Kowzan: distinzione tra letteratura e spettacolo

Kowzan, successivamente, ha dato un contributo centrale alla questione, punto di partenza per i successivi studi analitici della performance¹⁸. Per il critico polacco, il testo teatrale è soltanto uno nell'insieme di segni che compongono l'evento spettacolare - un passo avanti rispetto al filone critico legato a una concezione logocentrica del teatro e alla vaghezza terminologica ancora presente negli studi della semiosi scenica. Egli ha sviluppato una tabella indicativa di tredici sistemi segnici che possono essere identificati nella rappresentazione scenica, vale a dire: parola, tono, mimica, gesto e movimento, trucco, accessori, costumi, acconciature, musiche e rumori, elementi di scenografia e illuminazione¹⁹. La parola è qui vista come parola pronunciata dall'attore, integrante dei segni uditivi dello spettacolo, perché il teorico s'interessa proprio del passaggio tra testo scritto e messinscena. Tuttavia, nel suo volume *Littérature et spectacle* (1970), lo studioso cerca di chiarire i rapporti tra quello che chiama "i tre stadi della creazione", ovvero, la fabula preesistente, il testo drammatico e lo spettacolo:

En passant de la littérature au spectacle on passe donc du conceptuel, de l'imaginatif, à la perception sensible. Mais la limite n'est pas rigide. Par exemple un texte littéraire communiquée oralement contient déjà des éléments de l'interprétation sensorielle (voix du récitant, articulation, ton, diction), sans pour autant devenir spectacle. D'ailleurs, la tendance à traiter le texte littéraire comme une récitation virtuelle est

¹⁸ Il primo tentativo di strutturazione di una "tabella analitica", enumerando i diversi elementi scenici da prendere in considerazione, è stato messo a punto da Kowzan. La Scuola di Praga aveva fatto i primi passi, ma non era riuscita a costruire un vero e proprio quadro da cui partire per una valutazione sistematica dell'evento scenico. Successivamente, Keir Elam ha messo a punto una tabella molto più complessa e articolata (1987). L'importanza del contributo di Kowzan nello sviluppo dell'analisi spettacolare e i successivi sviluppi, passando da Ubersfeld, De Marinis, Fischer-Lichte, Helbo, Martin & Sauter e Pavis, è ben articolato da McAuley nell'articolo *Performance Analysis: theory and practice* (1998), disponibile su:

<http://sydney.edu.au/arts/performance/docs/AP4McAuley.pdf> .

¹⁹ T. KOWZAN, *Littérature et Spectacle*, Paris, Mouton, 1975, p. 182.

très répandue, parmi les théoriciens aussi bien que dans certaines traditions culturelles. [...] Ce n'est pas donc au niveau du texte que s'impose la limite entre la littérature et le spectacle. La différence fondamentale réside dans la présence des moyens d'expression qui accompagnent la parole ou la remplacent, cela veut dire des éléments visuels susceptibles d'être communiqués dans l'espace et dans le temps à la fois.²⁰

Per Kowzan, dunque, lo specifico teatrale non risiede nel testo letterario ma nel suo prendere corpo sulla scena, perché sono i mezzi di espressioni teatrali a dar vita al teatro, in cui la parola è quella detta.

1.4. Barthes: nascita del concetto di teatralità

Parere diverso è quello di Barthes, che mette a fuoco per la prima volta il concetto fondamentale di *teatralità* del testo²¹ (1954). In questo famoso brano, analizzando il teatro di Baudelaire, egli riesce a mettere perfettamente a fuoco quella tensione permanente tra testo e scena da cui non si può prescindere quando si valuta lo statuto del testo a teatro:

²⁰ [Passando dalla letteratura allo spettacolo passiamo anche dal concettuale, dall'immaginario alla percezione sensibile. Ma il limite non è rigido. Per esempio, un testo letterario comunicato oralmente già contiene elementi dell'interpretazione sensoriale (voce dell'attore, articolazione, tono, dizione) senza per questo diventare spettacolo. D'altronde, la tendenza a trattare il testo letterario come una recita virtuale è molto diffusa, sia tra i teorici sia in certe tradizioni culturali. (...) Pertanto, non è al livello del testo che s'impone il limite tra letteratura e spettacolo. La differenza fondamentale sta nella presenza dei mezzi d'espressione che accompagnano la parola o la sostituiscono, ovvero, elementi visuali che possono essere comunicati nello spazio e nel tempo]. Ivi, p. 162

²¹ Il problema dello specifico teatrale ha una lunga storia nella teoria del teatro, e non entreremo nel merito delle sue radici lontane. In questo lavoro ci interessa - e ritorneremo sul tema - identificare gli elementi che fanno sì che un testo teatrale sia considerato teatrale, poiché troviamo sulla scena contemporanea l'utilizzo di testi non dichiaratamente teatrali (romanzi, poesie, o la già menzionata "lista della spesa" di Pavis).

Qu'est-ce que c'est que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.²²

Per Barthes però, anche se la teatralità si configura con l'edificazione dei segni sulla scena, essa deve essere già presente nel testo sin dal suo primo germoglio: "elle est une donné de création non de réalisation"²³. Ancora non si parlava di testo-materiale, nozione affermatasi con l'emergere di una critica teatrale del postmoderno/postdrammatico a cui arriveremo, la quale rende molto più problematica l'idea di testo per il teatro.

1.5. Pavis: sviluppo dell'approccio semiologico

La tematica dell'opposizione testo/rappresentazione scenica viene approfondita anche da Pavis, che nel suo *Problèmes de sémiologie théâtrale* dichiara che il programma della semiologia è chiaramente quello di dimostrare l'esistenza di un linguaggio specificamente teatrale e spiegare il suo funzionamento²⁴, traducendo in termini scientifici l'intuizione di Antonin Artaud²⁵. Il suo scopo non è contestare il modello di Kowzan, ma affinarne la metodologia. A questo proposito, il problema del rapporto tra testo e scena viene perfettamente centrato:

²² R. BARTHES, *Écrits sur le théâtre*, Editions du Seuil, Lonrai, 2002, p. 123, trad. it. trad. M. Consolini, Roma, Meltemi Editore, 2002.

²³ *Ibidem*.

²⁴ P. PAVIS, *Problèmes de semiologie théâtrale*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1976, p. 3.

²⁵ Antonin Artaud ha rappresentato uno spartiacque nella storia del teatro del Novecento, spingendolo verso il performativo. Nei suoi scritti, Artaud rifiuta con veemenza la tirannia del testo nei confronti della scena e cerca di caratterizzare quest'ultima in base ad altri elementi oltre al linguaggio, il più importante dei quali sarebbe il corpo dell'attore.

Nous voudrions, pour l'instant, laisser ouverte la réponse à ces deux questions: le visuel est-il le "système interprétant" du système textuel, lui-même interprété? Ou bien est-ce l'inverse? Nous ne nous demanderons pas lequel des deux systèmes génère l'autre. Certes, dans les faits, le texte génère la scène. Le metteur en scène peut sembler le serviteur du texte et de son auteur, mais cela n'est qu'une antériorité pratique et qui n'est pas nécessaire. Avec l'époque du metteur en scène roi, qui écrit le texte, ou du moins l'arrange à sa convenance, et qui est responsable de l'entière réalisation du spectacle, on est entré dans l'ère d'une sémiologie du théâtre qui ne privilégie aucun des sous-systèmes, mais raisonne sur leur résultante qui se manifeste dans le spectacle. Nous ne considérons pas à priori le textuel comme langage que parle le métalangage (que serait alors le visuel) ou, inversement, le visuel comme langage parlé par le métalangage verbal. Nous examinerons texte et scène comme deux systèmes sémiotiques dont les rapports restent à définir.²⁶

Si tratta quindi di due sistemi di segni diversi, quello del testo scritto e quello dello spettacolo, ed è soltanto esaminando la loro reciproca dinamica che li si può comprendere. A partire da questa premessa, Pavis esamina la presenza del testuale nel visuale e viceversa, arrivando poi alla loro specificità. La definizione di testo che si ottiene è in termini esclusivamente semiologici: il segno testuale (si legga il testo teatrale) è caratterizzato dalla linearità dei segni, a confronto con la simultaneità e dispersione dei segni visuali (si legga spettacolo); essi sono anche incastrati in una sintassi fissa, mentre quelli spettacolari sono più fluidi; infine, se il testo è analitico e può essere scomposto in parti perché si ricostruisca poi il senso globale, il visuale è invece sintetico e non scomponibile.

²⁶ [Vogliamo per ora lasciare aperta la risposta a queste due questioni: il visivo è il "sistema interpretante" del sistema testuale, a sua volta interpretato? O è vero l'inverso? Non ci domanderemo quale dei due sistemi genera l'altro. Sicuramente, nella realtà dei fatti, il testo genera la scena. Il regista può sembrare il servitore del testo e del suo autore, ma ciò non è che un fatto pratico, non esattamente necessario. Con l'era del "regista-re", che scrive il testo o lo sistema come gli conviene ed è responsabile della realizzazione completa dello spettacolo, siamo entrati nell'era di una semiologia del teatro che non privilegia nessuno dei sottosistemi, ma ragiona sulle loro risultanti che si manifestano nello spettacolo. Non consideriamo a priori il testuale come linguaggio che parla il metalinguaggio (che sarebbe allora il visuale) o, inversamente, il visuale come linguaggio parlato tramite il metalinguaggio verbale. Esamineremo testo e scena come due sistemi semiologici, i cui rapporti sono ancora da definire]. P. PAVIS, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, cit., p. 34.

1.6. Ubersfeld: testo dell'autore, testo del regista

Anne Ubersfeld (1978), sulla scia di Pavis, analizzando il rapporto testo/scena riafferma la dignità letteraria del primo e mira a tracciare una grammatica fondamentale per la sua analisi. Ponendo il problema del rifiuto del testo da parte delle neoavanguardie, attribuisce tale "stigmatizzazione" negativa a un'erronea concezione del rapporto tra T (insieme dei segni testuali) e R (insieme dei segni rappresentati), dovuta alla tradizione secolare del logocentrismo:

[...] l'ensemble des signes visuels, auditifs, musicaux, créés par le metteur en scène, le décorateur, les musiciens, les acteurs constitue un sens (ou une pluralité de sens) au-delà de l'ensemble textuel. Et réciproquement dans l'infinité des structures virtuelles et réelles du message (poétique) du texte littéraire, beaucoup disparaissent ou ne peuvent être perçues, effacées qu'elles sont par le système même de la représentation.²⁷

Appartenendo T e R a insiemi diversi, essi possono intersecarsi in differenti misure. Le loro particolarità esigono approcci analitici diversi, ovvero, la sintassi per il testo e la prossemica per la rappresentazione. Detto questo, la studiosa francese sottolinea due aspetti importanti del testo teatrale: (i) la sua doppia esistenza, previa rappresentazione e all'interno di essa come *foné*; e (ii) la possibilità di leggere il testo teatrale come oggetto letterario in sé, "non teatro". A partire da queste due premesse, ella identifica nel testo teatrale "matrici di rappresentatività", che permettono che esso sia analizzato con strumenti specifici che mettano a fuoco i suoi "nuclei di teatralità"²⁸. Sarebbe dunque la teatralità a far sì che un testo sia teatrale o meno. Per Ubersfeld, tali nuclei sono dati da elementi quali il dialogo e le didascalie, specie queste ultime, le quali determinano la pragmatica del dire

²⁷ [(...) l'insieme dei segni visuali, uditivi, musicali creati dal regista, dallo scenografo, dai musicisti, dagli attori costituiscono un senso (o una pluralità di sensi) oltre l'insieme testuale. E reciprocamente nell'infinità delle strutture virtuali e reali del messaggio (poetico) del testo letterario, molto sparisce o non può essere percepito, cancellato dal sistema stesso della rappresentazione] A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978, p. 16, (trad. it. M. Marchetti, Roma, Carocci, 2008).

²⁸ Ivi, p. 16.

indispensabile all'arte teatrale²⁹. Un'altra distinzione importante per la studiosa è che in teatro l'autore non si manifesta, ma scrive perché un altro parli al posto suo. A questo proposito, differenzia il *testo dell'autore* dal *testo del regista*: il primo ha una materia espressiva linguistica, si manifesta in modo diacronico e la sua lettura è lineare, anche se può avere una stratificazione polisemica; il secondo include anche materiale non linguistico e ha un'organizzazione spazio temporale di segni multipli e simultanei. Il testo del regista sarebbe il risultato della trasformazione del testo dell'autore in un altro testo che include i segni non linguistici, per arrivare a un'operazione aritmetica del tipo: $T + T' = R$, dove T sta per testo dell'autore, T' per testo del regista e R per rappresentazione. Si tratta di definizioni che si delineano nel seno di una concezione semiotica della comunicazione teatrale e che ormai risultano in parte datate - *Lire le Théâtre I* esce nel 1977, e la produzione drammaturgica ancora non aveva fatto i salti degli anni ottanta, novanta e primi duemila³⁰. Tuttavia, il modello strutturalista di analisi del testo di Ubersfeld, basato sulla dinamica attanziale³¹, può ancora risultare utile all'interno di un teatro drammatico, che continua a esistere a fianco a forme dette postdrammatiche, su cui ci soffermeremo in questo lavoro. Il panorama teatrale odierno è caratterizzato dall'*ibridismo* estetico, ibridismo che può presentarsi addirittura all'interno di uno

²⁹ Ivi, p. 17.

³⁰ Anche se - si potrebbe arguire - *Publikumsbeschimpfung (Insulti al pubblico)* di Peter Handke, spartiacque nel teatro del Novecento, è del 1966. In questo testo, messo in scena al "Theater am Turm" di Francoforte, il drammaturgo austriaco fa un'invettiva contro la platea, rompendo ogni pretesa d'illusione scenica. Anche i testi successivi dell'autore - *Profezia* (1966), *Autodiffamazione* (1966), *Grida d'aiuto* (1967) - non presentano personaggi, trama, dialogo. Si può dire che è l'avvio della scrittura teatrale del postdrammatico.

³¹ Il modello attanziale di analisi del testo è stato introdotto con la semantica strutturale di Greimas (1966), che a sua volta prende spunto dagli studi di Propp nella *Morfologia della fiaba* (1928). Secondo tale modello, i personaggi svolgono funzioni (Propp) in quanto attanti, ossia, soggetti di un'azione che può essere indicata linguisticamente da un verbo. Ai diversi tipi di attanti identificati da Greimas (soggetto/oggetto, aiutante/oppositore, destinante/destinatario) corrispondono modalità d'interazione (manipolazione, competenza, performance, sanzione) che a loro volta contengono sottomodalità. Questo modello mira a comprendere ogni tipo di testo letterario, ammettendo che esso contenga una storia. La difficoltà appare con testi che ne fanno a meno o usano tecniche molto frammentarie.

stesso testo, il che esige l'utilizzo di modelli analitici diversi ma all'occasione complementari.

1.7 Elan: testo drammatico e testo della performance

Elan, in *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980), fa una chiara distinzione tra testo drammatico (*dramatic text*) e testo della performance (*performance text*), concetto sviluppato da De Marinis in italiano con il nome *testo spettacolare*. A proposito della dinamica tra questi due elementi, Elan afferma:

The written text constrains the performance in obvious ways - not only linguistically in determining what the actors say, and proairetically in establishing the structure of the action, but also, in varying degrees, across the range of theatrical codes by indicating movement, settings, music and the rest. Since, chronologically, the writing of the play precedes any given performance, it might appear quite legitimate to suppose the simple priority of the one over the other. But it is equally legitimate to claim that it is the performance, or at least a possible or "model" performance, that constrains the dramatic text in its very articulation. The "incompleteness" factor [...] - that is, the constant pointing within the dialogue to a non-described context - suggests that the dramatic text is radically conditioned by its **performability**. The written text, in other words, is determined by its very need for stage contextualization, and indicates throughout its allegiance to the physical conditions of performance, above all to the actor's body and its ability to materialize discourse within the space of the stage.³²

³² [Il testo scritto limita lo spettacolo in maniera ovvia - non soltanto linguisticamente, determinando quello che l'attore dice, e proaireticamente stabilendo la struttura dell'azione, ma anche, in diversi gradi, attraverso i vari codici teatrali, indicando movimenti, scenografie, musiche e quant'altro. Visto che la scrittura del testo teatrale cronologicamente precede qualsiasi spettacolo, può sembrare legittimo supporre la semplice priorità del primo sull'ultimo. Tuttavia, è ugualmente legittimo considerare che è lo spettacolo - o per lo meno un possibile spettacolo o "spettacolo modello" - a limitare il testo drammatico nella sua articolazione. Il fattore "incompletezza" (...) - ossia, il continuo rimando dentro il dialogo a un contesto non descritto - suggerisce che il testo drammatico è radicalmente condizionato dalla sua **performabilità**. Il testo scritto, in altre parole, è determinato dal suo bisogno di essere contestualizzato sul palcoscenico e indica il suo legame con le condizioni fisiche dello spettacolo, soprattutto il corpo dell'attore e la sua abilità di materializzare il discorso dentro lo spazio del palcoscenico]. ELAN, *The Semiotics of Theatre and Drama*, cit., pp. 208-9.

Per il critico inglese, dunque, è l'*incompletezza* la specificità del testo teatrale; il suo completamento avviene esclusivamente con la messa in scena. Tale esigenza viene manifestata attraverso la *deissi*³³, che dà al linguaggio "quella funzione 'attiva' e dialogica piuttosto che descrittiva e corale", considerata "dalle origini del dramma come la condizione necessaria a una forma non narrativa di discorso creatore di mondi di finzione (*world creating discourse*)"³⁴. Questa concezione del testo teatrale non può essere più applicata alla luce degli sviluppi della scrittura teatrale dell'ultimo trentennio, anche perché non tiene nemmeno conto dell'utilizzo della diegesi lungo il secolo XX come modalità comunicativa teatrale³⁵. È importante invece osservare che per Elan il testo teatrale è fortemente dotato non della teatralità di cui parlava Barthes ma della spinta alla performance (*performability*). Il testo teatrale per Elan è dunque performativo (come definito da Carpani), ma non si parla ancora di performatività (*performativity*), concetto fondamentale per la definizione dello specifico teatrale di un testo che si iscriva in un'estetica del postdrammatico.

³³ Della *deissi* in teatro se n'è molto occupato Alessandro Serpieri, che per primo ha osservato che «in una misura assolutamente sconosciuta agli altri generi letterari e ciò proprio perché la lingua del testo teatrale, rispetto a quella degli altri testi letterari, presenta la caratteristica di «produrre senso in riferimento a un contesto pragmatico»; A. SERPIERI, *Ipotesi teorica di segmentazione dei testi teatrali*, in «Strumenti critici», XI (1977), pp. 90.

³⁴ ELAN, *The Semiotics of Theatre and Drama*, cit., p. 139.

³⁵ La diegesi è un termine greco utilizzato da Aristotele relativamente all'epica, racconto narrativo, in opposizione al dramma. Bertolt Brecht ha utilizzato la dicotomia al fondare un teatro "epico", anti-aristotelico, in cui lo spettatore viene chiamato ad assumere un atteggiamento critico e non meramente identificativo. L'estetica brechtiana puntava a rompere continuamente l'illusione mimetica con l'utilizzo, ad esempio, di cartelli o racconti frontali. Nell'ultimo ventennio del Novecento, è fiorito in Italia il filone del Teatro di Narrazione, che ha spesso come protagonista unico l'attore-contastorie. È il caso di Marco Baliani, Laura Curino e Marco Paolini. Sarebbe difficile parlare di teatralità in termini di deitticità per testi come *Il racconto del Vajont* (1995) di Paolini o *Olivetti* (1996) di Curino.

1.8. De Marinis: testo drammatico come istruzioni per l'uso

Sulla linea della semiotica interpretativa³⁶, invece, De Marinis (1982) ha coniato il termine *testo spettacolare*, segnando un traguardo fondamentale per gli studi teatrali:

L'analisi testuale dello spettacolo abbandona dunque decisamente (e senza rimpianti: non ci aveva mai creduto) la ricerca di una lingua o di un linguaggio teatrali, e passa invece alla costruzione di un nuovo oggetto teorico, il 'testo spettacolare', che è il risultato dell'assunzione dell'oggetto materiale "spettacolo teatrale" all'interno dei paradigmi della semiotica del testo, e funge da principio esplicativo (oltre che da modello analitico-descrittivo) nei confronti del funzionamento discorsivo dei fenomeni teatrali concreti.³⁷

Esaminando il rapporto tra testo drammatico e messa in scena, lo studioso contesta quelle posizioni teoriche che mettono il testo drammatico (TD) in posizione di superiorità nei confronti delle sue "transcodificazioni spettacolari", dalle quale costituirebbe la struttura profonda. Ciò accadrebbe a causa della confusione tra i concetti di *messa in scena reale* e *messa in scena virtuale*. Quest'ultima è iscritta nel testo, mentre la prima si riferisce a un evento scenico autonomo. Da ciò si può inferire che un TD conterrebbe in sé una messa in scena virtuale, che con tutte le probabilità sarebbe una sua proprietà intrinseca³⁸. Nell'occuparsi del "mito dell'onnipotenza semiotica della lingua" e nell'affannarsi a dare la dovuta dignità e indipendenza all'oggetto estetico spettacolo, De Marinis ha messo in luce in modo

³⁶ La storia della semiotica si divide convenzionalmente in due filoni principali, la semiotica generativa e quella interpretativa. La prima si riallaccia al pensiero di Greimas, mentre la seconda ha come maggiore esponente Eco, che ha messo particolare enfasi sull'ermeneutica dei segni, quindi relativizzando l'oggetto di studio e ponendosi il problema della ricezione.

³⁷ M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro. Analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 11.

³⁸ Lo studioso specifica: "Qui non si sta mettendo in dubbio - sia chiaro - la legittimità di una semiotica del TD, si sta solo criticando la pretesa (presente ancora in molti studiosi), di scambiare il TD scritto per lo spettacolo, o, più esattamente, di ritenere il secondo "incluso" nel primo, quando semmai è vero il contrario". Ivi, p. 25.

molto particolareggiato aspetti nodali dell'oggetto estetico testo (qui ancora detto drammatico):

Il TD, nel suo insieme di parte didascalica e di parte letteraria (le "battute", che possono peraltro mancare), potrà al massimo rivelarci (cioè, "descriversi metalinguisticamente"), se opportunamente analizzato, la(e) messa(e) in scena che esso prevede/prescrive (vale a dire, il "tipo" di messa in scena cui il drammaturgo pensava nello scrivere quel testo e che, almeno nella tradizione, è legata alle convenzioni sceniche sincroniche: potremmo appunto parlare, in proposito, di messa(e) in *scena virtuale(i)*). L'analisi delle messe in scena virtuali-potenziali-ideali di un certo TD è possibile condurla sul testo stesso, e in tal senso è corretto parlare di quest'ultimo come "trascrizione metalinguistica della sintesi scenica preverbale" [...]. Al contrario, le messe in scena reali-effettive di un dato TD (quelle che, a nostro parere, dovrebbero costituire l'unico vero oggetto di una semiotica teatrale in senso proprio) ci sfuggirebbero completamente se pensassimo di attingerle attraverso il testo scritto, comunque letto o analizzato.

In questo modo, nell'ottica del teorico italiano, il testo drammatico sarebbe un *metatesto a priori* che contiene in sé una *messa in scena virtuale*, la quale può perfino essere analizzata semioticamente. Tuttavia, ampliando questa prospettiva, introduce l'idea di *testo-residuo*, ovvero il testo scritto che risulta dalla rappresentazione scenica, nozione indispensabile a partire dagli anni '70 e '80 a causa della modalità di lavoro di innumerevoli gruppi sperimentali. Soffermandosi poi sul testo drammatico, si accinge a definire il suo statuto. Partendo dalla differenziazione tra *testo per lo spettacolo* (copione) e *testo letterario*, la sua posizione, alle antipodi di quella di Elan, è che quest'ultimo non trova il suo compimento nella messa in scena, ma è compiuto in sé³⁹. Nell'associare il copione a quei drammi destinati esclusivamente alla scena, citando come esempio la drammaturgia inglese del Cinquecento e Seicento, egli fa notare che il testo letterario si allontanerebbe spesso volutamente dalla rappresentazione, come nel caso delle tragedie manzoniane, dello *spectacle dans un fauteuil* mussettiano o il "teatro mentale" di Mallarmé. Infine, introduce l'approccio al testo drammatico

³⁹ Ivi, p. 42.

come *istruzioni per l'uso*, modello a nostro avviso più preciso degli altri e tuttora valido, anche al di fuori dell'estetica del dramma. Servendosi dalla teoria degli atti linguistici di Searle⁴⁰ così come dalle considerazioni di Ubersfeld sulla doppia enunciazione tipica del testo drammatico⁴¹, arriva alla seguente conclusione:

[...] il TD contiene, ed esegue, degli atti illocutori direttivi (con differenti gradi di forza) ma è poi inverificabile se la loro esecuzione abbia successo o meno [...]. A ben guardare, si potrebbe sostenere che la specificità del TD, in quanto macro-direttivo costituito da un insieme di micro-atti direttivi, risiede più nella inverificabilità della riuscita di questi ultimi (e del raggiungimento degli scopi perlocutori connessi alla loro emanazione) che nella loro facoltatività: caratteristica questa propria, invece, a un gran numero e a vari altri tipi di testi direttivi. Questa non marginale precisazione ci permette di accettare e utilizzare la concezione del TD come "quasi-ordine" o come "insieme di istruzioni facoltative". Infatti, un conto è dire che (a) il TD "ordina" (o richiede, propone) la sua messa in scena (nel duplice senso che richiede di essere messo in scena e che dà istruzioni sul modo in cui farlo), e una cosa ben diversa è invece (b) scambiare (confondere) la(e) messa(e) in scena "ordinata(e)" dal testo con quelle cui il testo stesso può dare/ha dato/darà realmente luogo.⁴²

Il testo drammatico (TD) nel modello demariniano comprende pertanto una messa in scena virtuale che potrebbe definirsi come la risultante di questo insieme di istruzioni facoltative che è il testo stesso. Per quanto ci occorre in questo studio, vorremmo estendere la nozione di TD a TT (testo teatrale), in quanto categoria più ampia. Il TT che ci riguarda è quello letterario, precedente alla messa in scena, non testo-residuo; TT letterario però in un senso diverso da quello circoscritto dal

⁴⁰ Il filosofo americano John Searle ha elaborato la cosiddetta teoria degli *speech acts*, come sviluppo del pensiero di John Austin riguardante la filosofia del linguaggio. Quest'ultimo distingueva tra tre tipi di enunciato, gli atti linguistici locutivi, illocutivi e perlocutivi, secondo una concezione pragmatica del linguaggio. Searle porta avanti questa distinzione, dando speciale rilievo agli atti illocutivi, che sono considerati gli atti linguistici per eccellenza. Per Searle, la teoria del linguaggio appartiene a una teoria dell'azione nel senso che «parlare un linguaggio è impegnarsi in una forma di comportamento». Questa concezione si è adeguata perfettamente agli studi del testo teatrale. Cfr. J. Searle, *Atti linguistici: saggio di filosofia del linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009³.

⁴¹ Anne Ubersfeld attribuisce come caratteristica fondamentale del testo drammatico la «doppia enunciazione», in cui confluiscono un «discorso rapportatore», emesso dall'autore senza mediazioni formali e comprendente tutte le didascalie, e un «discorso rapportato», costituito dalle enunciazioni dei personaggi e dunque mediato». Cfr. A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, Carocci, Roma 2008.

⁴² DE MARINIS, *Semiotica del teatro, cit.*, pp. 58-59.

teorico italiano: TT come testo scritto in modo autorale con vocazione alla scena o, se dotato di un certo indice d'irrepresentabilità, dichiarato dall'autore come testo teatrale⁴³.

1.9. Schechner: l'avvento del performativo

Un salto fondamentale è stato fatto nel 1976 da Schechner, che si può battezzare fondatore della teoria della performance. Gli anni settanta hanno visto la nascita della cosiddetta *performance art*, una branca delle arti visive che si è affermata come tale attraverso lavori di artisti come Karpow, Beuys, Volstell, Paik e principalmente Abramovic, comprendendo al suo interno sia l'happening che la body art. Il teatro ha assimilato man mano queste forme di avvenimenti dal vivo, che sfidavano in modo prorompente la *mimesi* e introducevano la presenza del reale perfino attraverso il versamento del sangue⁴⁴. Nella teoria sviluppata da Schechner, il teatro è soltanto un aspetto della performance, che invece ha di per sé uno spettro molto più ampio, rappresentato graficamente per mezzo di un ventaglio. Il "ventaglio" di Schechner indica l'ampiezza della categoria "performance", la quale comprende: la ritualizzazione, il processo del fare artistico, il gioco, la performance nella vita quotidiana/nello sport/nell'intrattenimento, l'irruzione e risoluzione delle crisi, lo sciamanesimo, i riti e le cerimonie. Esiste anche una dinamica tra ogni elemento del ventaglio, la quale è rappresentata a sua volta da una rete⁴⁵. Per quel che ci riguarda, il teorico americano ha delineato in modo molto chiaro i seguenti quattro concetti: *dramma*, *script*, *teatro* e

⁴³ La drammaturga americana Gertrude Stein, esponente della prima avanguardia del Novecento, considerata precursore del postdrammatico, ha dichiarato sui suoi pezzi teatrali per rispondere alle critiche: "A play is what I call a play" (un'opera teatrale è ciò che chiamo tale); cit. in H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2011², p. 50.

⁴⁴ Basti pensare alla Abramovic di *Rythm 10* (1973), in cui gioca pericolosamente con un coltello, o *Rythm 0* (1974), in cui l'artista taglia la propria pelle intenzionalmente con una lametta.

⁴⁵ La performance artistica rappresenta soltanto una piccola porzione dell'ampio territorio coperto dal concetto. Da un'altra prospettiva, la "rete" è una rappresentazione delle interazioni dinamiche tra ognuno degli elementi. Cfr. R. Schechner, *Performance theory*, London - New York, Routledge Classics, 2003², p. 16.

performance⁴⁶. Essi sono stati graficamente rappresentati come cerchi concentrici in quest'ordine, dal più piccolo al più ampio. La performance riguarda tutto quello che accade dal momento in cui il primo spettatore entra nello spazio della performance fino a quando l'ultimo spettatore lo lascia. Il teatro, a sua volta, interessa quello che i performer fanno durante lo spettacolo e comprende spesso la rappresentazione di un dramma o di uno *script*. Quest'ultimo invece sarebbe il "codice di base degli eventi". Secondo questa definizione, lo *script* comprenderebbe, ad esempio e in modo molto ampio, i parametri di un rituale, così come il testo teatrale (drammatico, non drammatico o postdrammatico), i canovacci o una determinata drammaturgia riproducibile⁴⁷. Infine il dramma, di area più ridotta, corrisponderebbe solamente al materiale "su carta": testi scritti, partiture, libretti, istruzioni, piani, mappe. Sulla differenza concettuale e di ampiezza tra *script*, dramma e testo in generale discorre il teorico in questo modo:

We know nothing of the script used by the dancer-shamans of Paleolithic temple-theaters. I don't say "texts", by which I mean written documents. I say "scripts", by which I mean something that pre-exists any given enactment, which persists from enactment to enactment. [...] Thus the "scripts" I am talking about are patterns of doing, not patterns of thinking. [...] Ultimately, long after writing was invented, drama arose as a specialized form of scripting. Potential manifestations previously encoded in patterns of doings were encoded in patterns of written words. [...] From the Renaissance until very recently, concomitant with the rapid extension of literacy, the ancient relationship between doing and script was inverted. In the great tradition of the west, the active sense of script was forgotten, almost entirely displaced by drama;

⁴⁶ Ivi, pp. 66-111.

⁴⁷ «Script: all that can be transmitted from time to time and place to place; the basic code of events"; ivi, p. 71. Sul concetto di drammaturgia in rapporto a quello di testo e di copione, richiamiamo l'efficace definizione di Cascetta: «Occorrerà distinguere: il **testo drammatico**, insieme di battute e di didascalie, con una sua autonomia e una sua vita letteraria, dalla **drammaturgia**, cioè il materiale verbale elaborato per la scena o a partire dal testo drammatico o a partire dal materiale non drammatico, o preventivo, rispetto alla scena, o elaborato sulle assi di scena a partire dall'improvvisazione dell'attore, dalla cooperazione creativa che costruisce lo spettacolo. Legato a essa è il **copione**, cioè la parte del singolo attore o l'insieme delle parti»; A. CASCETTA - L. PEJA (a cura di), *Ingresso a teatro*, cit., pp. 139-140.

and the doings of a particular production became the way to present a drama in a new way [...]; instead, the doings of each dramatic "production" became a way of representing and interpreting the words-of-the-drama.»⁴⁸ [sott. nostra]

Lo script, pertanto, non ha niente a che fare con la concezione "profana" di testo scritto o copione impiegata molto spesso al cinema, ma anche a teatro nel mondo anglosassone; si tratta di un concetto più astratto, riferito a un parametro ripetibile, una sequenza di azioni. E' più ampio del dramma, ma lo contiene. L'uso improprio della parola potrebbe spiegarsi con il fatto che gli ambiti si sono sovrapposti nella cultura occidentale, imperniata sul logocentrismo⁴⁹. La centralità della parola scritta si è declinata come primato del testo nel teatro, il cosiddetto "testocentrismo"⁵⁰, superato soltanto con la maturazione della regia, tema che sarà meglio approfondito nel prossimo capitolo. Così script per Schechner corrisponderebbe al concetto di drammaturgia in senso lato, che in Germania è affare del *dramaturg* (e non dell'autore teatrale) e che in Italia molto spesso viene assimilato alla figura del regista: organizzazione dei segni spettacolari nel tempo e

⁴⁸ [Non sappiamo niente dello script utilizzato dai danzatori-sciamani del templi-teatro Paleolitici. Non dico "testi", perché con questo termine indico documenti scritti. Dico "script", termine che per me significa qualcosa di preesistente a qualsiasi evento, e che persiste da evento a evento. (...) Pertanto, quando parlo di "script" parlo di parametri del fare non parametri del pensare. (...) In definitiva, molto prima che la scritta fosse inventata, il dramma è nato come una forma specializzata di script. Potenziali manifestazioni previamente codificate in parametri del fare sono state codificate per iscritto (...) Dal Rinascimento fino ad anni recenti, in concomitanza con la rapida espansione dell'alfabetizzazione, è stata inventata la vecchia relazione tra fare e script. Nella grande tradizione dell'Occidente, il significato attivo dello script è stato dimenticato, quasi totalmente sostituito dal dramma; e le azioni di ogni "produzione" drammatica sono diventate un modo di rappresentare e interpretare le parole-del-dramma.] R. SCHECHNER, *Performance theory*, cit., pp. 68-69.

⁴⁹ E' il filosofo francese Jacques Derrida a fare la critica del logocentrismo nella società occidentale. Logocentrismo sta per centralità del logos (λόγος) o discorso logico. Nell'ottica di Derrida, la parola scritta, originatasi dall'alfabeto greco e sviluppatasi con l'invenzione della stampa, ha assunto nella cultura occidentale un ruolo cardine, tuttavia deviando dalla sua funzione originaria di sistema comunicativo. Cfr. J. DERRIDA, *La Scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971.

⁵⁰ Marco de Marinis definisce la cultura teatrale testocentrica. Con ciò intende che il testo drammatico scritto dall'autore demiurgo è in primo piano e implica la pedissequa trasformazione della parola scritta in parola detta sulla scena; cfr. M. DE MARINIS, *Visioni della scena. Teatro e Scrittura*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004.

nello spazio⁵¹. Il dramma invece è il regno dell'autore. Riassume quindi in modo efficace:

[...] the drama is what the writer writes; the script is the interior map of a particular production; the theater is a specific set of gestures performed by the performers in any given performance; the performance is the whole event, including audience and performers (technicians, too, anyone who is there).⁵²

E' evidente, tuttavia, che il teorico identifica il termine "dramma" con quello più ampio di testo teatrale (anche perché in inglese è sinonimo di *play*, ma sarebbe più auspicabile a nostro avviso quello di *theatrical text*). Si tratta di una distinzione centrale per un approccio critico alla produzione testuale nel teatro contemporaneo per le ragioni già esposte.

1.10. Fischer-Lichte: enfasi sul processo di ricezione del testo drammatico

In territorio germanico, Fischer-Lichte (1983) aderisce alla critica semiotica dello spettacolo e, approfondendo le questioni relative alla performance, parla di *performance come testo teatrale (Performance als Theatertext)*, concezione che sembra accavallare due concetti già prima faticosamente distinti dalla critica. Ma si tratta di un inganno, visto che di fatto il testo è qui inteso nella sua nozione più ampia: qualsiasi oggetto semiotico dotato di una particolare struttura e che miri ad

⁵¹ Il drammaturgo e teorico francese J. Danan traccia la differenza tra due concezioni di drammaturgia, da lui numerate 1 e 2: drammaturgia dell'autore e drammaturgia della scena. La drammaturgia 1 viene dapprima definita "l'arte della composizione di testi teatrali", citando Pavis (2002). Per la drammaturgia del tipo 2, egli propone invece la definizione "pensiero relativo al passaggio dei testi teatrali alla scena". Tuttavia, queste due nozioni vengono problematizzate e rese sempre più complesse nel considerare la fenomenologia scenica contemporanea, fino ad arrivare all'idea di una drammaturgia "fragile", assente o quasi assente, principalmente per quanto riguarda il testo; Cfr. J. DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud-papiers, 2012 ["Apprendre" n° 28].

⁵² [(...) il dramma è ciò che lo scrittore scrive; lo script è la mappa interiore di una specifica produzione; il teatro è uno specifico insieme di gesti realizzati dai performer in qualunque dato spettacolo; lo spettacolo è tutto l'evento, includendo la platea e i performer (incluso i tecnici, tutto quelli che si trovano lì).] R. SCHECHNER, *Performance theory*, cit., p. 87.

ottenere una particolare serie di scopi comunicativi⁵³. Così, "testo teatrale" nel pensiero di Fischer-Lichte coinciderebbe con il concetto di "testo spettacolare" in De Marinis:

The theatrical text is, as a rule, produced by a collective; a director and various actors as well as the stage, costume, and mask designers are usually involved creatively in its production. The collectivity of production is thus one of the constitutive features of the theatrical text.⁵⁴

Percorrendo due nozioni di testo nella linguistica testuale (Coseriu, Lotman⁵⁵), la teorica tedesca pone l'accento sull'aspetto della ricezione del testo teatrale (si legga testo spettacolare): il testo vero e proprio si costituirebbe solamente nel processo d'interpretazione. Tale accento sulla ricezione, come vedremo, diventa un punto importante anche per l'analisi del TT come qui lo delineeremo.

Un altro rilevante elemento dell'estensivo modello di Fischer-Lichte è la concezione della performance come testo polifonico:

⁵³ A. GREIMAS - J. COURTÉS, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1980, pp. 104-105.

⁵⁴ [Il testo teatrale è, di regola, creato da un collettivo. Un regista e diversi attori, così come gli scenografi, costumisti, creatori di maschere sono coinvolti nella sua realizzazione. Il carattere collettivo della realizzazione scenica è pertanto una delle caratteristiche costitutive del testo teatrale.] E. FISCHER-LICHTE, *Semiotics of Theatre*, trad. ing. J. Gaines & D. Jones, Indianapolis, Indiana University Press, 1992, p. 182.

⁵⁵ Eugenio Coseriu (1962) ha offerto la definizione più ampia di testo: «Tutti i testi hanno significato». Fischer-Lichte la riversa sul testo teatrale inteso come testo spettacolare. Lotman ha un approccio inizialmente simile e generico, e parla così del testo con valore estetico: «Un testo artistico è un significato costruito in modo complesso. Tutti i suoi elementi sono elementi che hanno un senso». Dunque per Lotman mentre in un testo non estetico gli elementi possono essere sostituiti da altri rendendo lo stesso significato, nel testo estetico (artistico) essi sono insostituibili e precisi, e possono essere compresi solamente attraverso l'analisi strutturale. Declinando il concetto in modo più specifico, dichiara che il testo si caratterizza basicamente da tre punti: esplicità, delimitazione e strutturazione. L'esplicità significa che i segni del testo danno una forma fissa al significato, oggettivandolo, cosa che rende possibile poi la sua analisi; la delimitazione sta per la presenza di confini tra il sistema di segni che il testo contiene e i sistemi di segni che esso non contiene, fatto che di per sé già è carico di significato; la strutturazione indica l'organizzazione interna del sistema di segni del testo che fa sì che esso sia un "insieme", per cui è necessario studiare l'interazione tra gli elementi. Ivi, pp.171-178.

The performance is thus to be defined as a text characterized by the specific fact that it is constituted by numerous subjects simultaneously. Yet it is also characteristic that the respectively special individuality of each subject involved is not submerged by the collectively created structure to the point of being indiscernible. This feature so characteristic of the constitution of the theatrical text will be described using a term borrowed from music, namely "**polyphony**". The theatrical text of the performance resembles the way the different voices in a choral passage or the different instruments in an instrumental work are differentiated from one another in terms of timbre, register, melody, etc., and can be distinguished from one another by the ear.⁵⁶

Questo aspetto del testo spettacolare ci interessa particolarmente, perché è proprio la polifonia della messa in scena a essere assimilata ai testi detti postdrammatici, punto su cui torneremo nel capitolo 3. Per quanto riguarda il testo teatrale scritto, Fischer-Lichte lo identifica ancora con la categoria dramma (*Drama*).

1.11. Poschmann: la fine del testo teatrale?

Nel 1997 Poschmann, ancora prima della pubblicazione dello spartiacque nella teoria del teatro che è *Postdramatisches theater* di H.-T. Lehmann (1999), ha scritto un rilevante volume dedicato allo studio del testo teatrale "non più drammatico" (*Der nicht mehr dramatische Theatertext*). L'affermarsi del teatro performativo e dell'Immagine⁵⁷ si era spinto a tal punto da giustificare che la

⁵⁶ [Lo spettacolo deve, dunque, essere definito come testo caratterizzato dal fatto specifico che è creato da numerosi soggetti simultaneamente. Tuttavia, è anche sua caratteristica il fatto che l'individualità speciale di ognuno dei soggetti coinvolti non è sommersa dalla struttura collettivamente creata al punto da diventare irricognoscibile. Questa caratteristica costitutiva del testo teatrale sarà designata con un termine prestatato dalla musica, ovvero "polifonia". Il testo dello spettacolo assomiglia al modo in cui diverse voci in un brano corale o diversi strumenti in un'opera strumentale si differenziano gli uni dagli altri in termini di timbro, registro, melodia, etc., e possono essere identificati dall'udito.] *Ibidem*.

⁵⁷ Con "Teatro dell'immagine" o semplicemente "Teatro Immagine" ci riferiamo a tutte quelle modalità teatrali che fondano la propria composizione drammaturgica sull'immagine piuttosto che sulla parola. Il termine è stato coniato da Bonnie Marranca, critica newyorkese, a proposito del teatro di Robert Wilson, Richard Foreman e Lee Breuer; cfr. B. MARRANCA, *American Performance 1975-2005* (a cura di V. Valentini), Bulzoni, Roma, 2006.

studiosa si domandasse (e non era l'unica a porsi la questione) se fosse possibile decretare la fine del testo teatrale. La risposta data, evidentemente negativa da parte sua, afferma tuttavia la necessità di stabilire nuove premesse al concetto di testo teatrale. Il "Teatro del Postmoderno"⁵⁸ si è caratterizzato per mezzo di "esperimenti con la de-semantizzazione (astrazione) del linguaggio verbale, dalla decostruzione del sistema dei segni linguistici all'utilizzo, principalmente, di qualità fonetiche - rumore e ritmo - del significante"⁵⁹. Come abbiamo visto, gli studi teatrali si sono man mano diretti verso la differenziazione semiotica tra spettacolo e testo, come conseguenza della pratica teatrale che, avvicinandosi alla performance, si allontanava sempre di più dal teatro illusionistico tipicamente borghese. L'utilizzo del corpo e del linguaggio a teatro ha subito dunque il colpo di una crisi della rappresentazione⁶⁰ che ha interessato anche altri ambiti artistici. In questo modo, nel teatro postmoderno⁶¹ tanto il linguaggio quanto il corpo, nel parere di Poschmann, hanno perso la loro funzione rappresentativa sia come segno simbolico che come segno iconico. All'interno di una dinamica di "teatralizzazione" (*Theatralisierung*) e "de-letteralizzazione" (*Entliterarisierung*) del teatro, anche il

⁵⁸ Prima della proposta, avanzata dal Lehmann, di comprendere tutto il panorama del teatro sperimentale di fine Novecento all'interno della categoria estetica del postdrammatico, si soleva usare il termine "postmoderno", che però assumeva connotazioni molto vaghe. E' appunto con l'intento di creare strumenti analitici più precisi che il teorico tedesco ha sviluppato la sua teoria. Il termine "postmoderno" viene coniato da Lyotard, che in ambito teatrale propone un "teatro energetico" piuttosto che di segni, tematica su cui torneremo al parlare di Artaud.

⁵⁹ «Das Theater der Postmoderne belebt avantgardistische Ästhetik neu und akzentuiert sie um: Experimente mit der Desemantisierung (Abstraktion) der Verbalsprache, mit der Dekonstruktion des sprachlichen Zeichensystems und der Nutzung vorwiegend lautlicher Qualitäten - Klang und Rhythmus - der Signifikanten werden im zeitgenössischen Theater fortgeführt». G. POSCHMANN, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Tübingen, Max Niemeyer, 1997, p. 32.

⁶⁰ Il tema della crisi della rappresentazione è estremamente complesso. Il concetto di rappresentazione in occidente si collega a quello di mimesi, forgiato nell'antichità greca. Come chiarisce lo studioso tedesco Christoph Wulf, riprendendo una riflessione di Hermann Koller, «mimesi non significa solo "imitazione", ma anche "rappresentazione" e "espressione"». Con il susseguirsi dei secoli, il concetto di mimesi ha subito mutamenti fino ad arrivare a parlare della sua crisi come elemento fondante della pratica artistica. Stephen Halliwell lo definisce "concetto instabile e controverso" nella teoria delle arti, che tuttavia ha continuato a occupare non marginalmente le riflessioni sull'arte nel Novecento, da Adorno a Derrida, passando per Gadamer, Barthes, Ricoeur, Murdoch e Walton. Cfr. C. WULF, *Mimesis. L'arte e i suoi modelli*, trad. it. Paolo Costa, Milano, Mimesi, 1995; S. HALLIWELL, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, trad. it. D. Guastini & L. Patti, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2009, ["Aesthetica" n° 70].

⁶¹ POSCHMANN, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, cit., p. 32.

concetto di teatralità si è scostato da quello di testo⁶². La studiosa ha avuto il merito di sistematizzare per la prima volta il rapporto del testo teatrale nei confronti del sistema drama, esplicitando la non coincidenza dei loro territori.

1.12. Lehmann: il paradigma del postdrammatico

La teoria del postdrammatico postulata da H.-T. Lehmann, che sulla scia di Szondi⁶³ definisce il drama come un modello calato storicamente, esamina in modo più approfondito la non coincidenza di quest'ultimo e il testo teatrale, già identificata da Poschmann, nell'ottica di una nuova estetica. Tracciando un quadro estremamente ampio e complesso, riflette Lehmann:

Theater und Drama standen und stehen in einem Verhältnis der spannungsgeladenen Widersprüche. Diesen Sachverhalt zu betonen und in dem ganzen Umfang seiner Implikationen zu bedenken, ist die erste Voraussetzung für ein adäquates Verständnis des neuen und neuesten Theaters. Die Erkenntnis des postdramatischen Theaters beginnt mit der Vergewisserung, inwiefern dessen Existenzbedingung die wechselseitige Emanzipation und die Spaltung zwischen Drama und Theater selbst ist. [...] Weil aber das Theater in Europa praktisch und theoretisch vom Drama dominiert war, ist es, wie dargelegt, geboten, die neuen Entwicklungen durch den Begriff "postdramatisch" auf die Vergangenheit des dramatischen Theaters zu beziehen - das heißt nicht so sehr auf die Veränderungen der Theatertexte, sondern die Wandlung des theatralen Ausdrucksverhaltens. In postdramatischen Theaterformen wird der Text, der (und wenn er) in Szene gesetzt wird, nunmehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen.⁶⁴

⁶² Con "*Teatralisierung*", che abbiamo tradotto come "teatralizzazione", Poschmann si riferisce alla spinta del teatro verso il performativo; alla "*Teatralisierung*" corrisponde la "*Entliterarisierung*", qui tradotta come "de-letteralizzazione", che sta per allontanamento del teatro dalla letteratura teatrale (rottura del testocentrismo). Se il concetto di "teatro" non coincide più con quello di semplice messa in scena del testo drammatico, di conseguenza l'idea di teatralità non si sovrappone più completamente al testo drammatico.

⁶³ Cfr. nota VI.

⁶⁴ «Il teatro e il drama sono esistiti, e ancora esistono, in un rapporto di contraddizioni in tensione. Sottolineare questo stato di cose e considerare tutta l'estensione delle sue implicazioni è il primo prerequisito per una comprensione adeguata del nuovo e nuovissimo teatro. La cognizione del teatro

Nel modello lehmanniano il testo teatrale (letterario), nel diventare segno vocale all'interno della messa in scena (cosa che non deve avvenire per forza, giustamente, visto l'ormai decennale storico del teatro performativo), ha uno statuto paritetico a tutti gli altri linguaggi che concorrono all'evento spettacolare. Se si lavora su un testo drammatico, quest'ultimo non è più in primo piano agli occhi della critica, come avveniva prima che si circoscrivesse lo spettacolo (o testo spettacolare) come oggetto estetico da analizzare. Anche se gli studi semiotici avevano già messo a fuoco modelli analitici efficaci per la scena, il merito straordinario di Lehmann è stato quello di tracciare i lineamenti paradigmatici di una vera e propria estetica omnicomprensiva e aperta del teatro contemporaneo. La questione del TT però non viene soddisfacentemente sviscerata, ma soltanto inserita all'interno di un panorama generale, anche se le direttive date segnano sostanziali traguardi. Quello forse più importante è la concezione del testo come materiale per la scena:

Es geht nicht mehr nur um die Behauptung und Anerkennung der Eigenleistung der Inszenierung als theaterkünstlerischem Entwurf, sondern es kehren sich die fürs? dramatische Theater konstitutiven Verhältnisse erst untergründig und dann offensichtlich um: nicht mehr die Frage steht im Vordergrund, ob und wie das Theater adäquat dem alles überstrahlenden Text "entspricht". Viel mehr werden die Texte befragt, ob und wie sie geeignetes Material für die Realisierung eines theatralen Vorhabens sein können.⁶⁵

postdrammatico comincia con il verificare fino a che punto la sua esistenza dipenda dalla reciproca emancipazione e divisione tra dramma e teatro. (...) Tuttavia, visto che il teatro in Europa è stato a livello pratico e teorico dominato dal dramma, è consigliabile usare il termine 'postdrammatico' per mettere in relazione tali nuovi sviluppi con il passato del teatro drammatico, ovvero, non tanto con i cambiamenti dei *testi* teatrali ma con la trasformazione dei suoi modi di espressione teatrale. Nelle forme postdrammatiche del *teatro*, il testo messo in scena (*se* messo in scena) è soltanto una componente con uguali diritti all'interno di una composizione gestuale, musicale, visuale, etc. totale». (trad. it. nostra, sott. nostra); H.T. LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2011², p. 73.

⁶⁵ «Non si tratta semplicemente dell'affermazione e del riconoscimento del lavoro della messa in scena come progetto artistico teatrale. I rapporti costitutivi del teatro drammatico hanno piuttosto la tendenza a invertirsi: la questione di sapere se e come il teatro "corrisponda" adeguatamente al

Si tratta dunque di un'inversione del rapporto tra testo e scena. Il concetto di "materiale scenico" era già stato introdotto da Pavis (1996), che lo aveva definito come "i segni utilizzati dalla rappresentazione nella sua dimensione di significante, ovvero, nella sua materialità"⁶⁶, riferendosi a tutti gli elementi che concorrono alla composizione dello spettacolo, vale a dire la musica, i rumori, la scenografia, l'enunciazione del testo. Baillet & Naugrette fanno notare che già Barthes parlava di un'estetica del materiale in Brecht, nell'ottica di una concezione semiotica del teatro⁶⁷. Successivamente Heiner Müller, dal versante artistico, ha iscritto questo termine nel titolo della propria opera letteraria - *Medeamaterial* (1981) - inaugurando in modo ostensivo una nuova visione dell'autore teatrale riguardo al proprio testo (e dunque una nuova modalità compositiva). Di fronte all'affermarsi del teatro performativo, gli autori hanno radicalizzato le loro proposte creando una reale dialettica tra testo e scena, letteratura e teatro.

1.13. Bouko: testo e processo di ricezione nel postdrammatico

Portando avanti il paradigma estetico di Lehmann, Catherine Bouko fa una rilevante analisi del processo comunicativo nel teatro postdrammatico, affrontando anche la questione del testo insieme agli altri elementi dello spettacolo⁶⁸. A proposito del testo-materiale, afferma la studiosa⁶⁹:

Le théâtre postdramatique réfute le statut dramatique du texte: ce dernier est exploité comme un matériau, inscrit dans une dynamique scénique qui ne se lui est pas assujettie et au sein de laquelle il n'est qu'un élément parmi d'autres. [...] Le passage

testo non è più primordiale. Piuttosto si domanda ai testi se e in quale misura possano essere un materiale adeguato alla realizzazione di un progetto teatrale»; ivi, p. 92.

⁶⁶ «Les matériaux scéniques, ce sont des signes utilisés par la représentation dans leurs dimension de signifiant, à savoir dans leur matérialité»; P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, cit., p. 198.

⁶⁷ F. Baillet & C. Naugrette, s.v. "Matériaux", in J.-P. SARRAZAC (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2005, ["Poche" n° 29], pp. 110-111.

⁶⁸ C. BOUKO, *Théâtre e Reception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. Perter Lang, 2010, ["Dramaturgies" n° 26].

⁶⁹ Per un delucidazione del concetto, cfr. punto 3.2.2.2.

de l'énonciation du texte dramatique à celle du texte matériau modifie la nature de la représentation: la représentation dramatique cède du terrain à la **représentation de la présence**. [...] Le dispositif postdramatique abandonne l'illusion comme pilier de la construction spectaculaire.⁷⁰

Da qui si può desumere che il concetto di testo-materiale, nella sua ottica, ha più a che fare con la scena che con una qualità intrinseca del testo. Vale a dire: un testo drammatico può essere un testo-materiale se guardato dalla prospettiva dello spettacolo. Se guardato come un oggetto estetico a sé stante, resta sempre testo drammatico. Quindi il concetto di testo-materiale può avere basicamente due sfaccettature, a seconda dello sguardo che si adotti: (1) quello dell'autore e il suo atteggiamento nei confronti del proprio testo; (2) quello del regista, degli attori e anche del pubblico ricettore, relativamente all'idea che hanno di spettacolo [traduzione scenica/reinvenzione]. Per quanto riguarda la posizione 1, un autore può decidere di muoversi all'interno di un'estetica drammatica ma considerare il proprio lavoro un materiale da rielaborare liberamente. Per quanto riguarda la posizione 2, il testo è uno spunto per una creazione seconda, e quest'ultima può avere un livello variabile di autonomia relativamente al primo. In entrambi i casi, si tratta in fin dei conti di una visione del fare artistico che ha ben poco a che fare con la categoria del dramma. Per questo motivo, ci pare che sia avvenuta una sovrapposizione di piani. Seguendo rigorosamente il ragionamento della studiosa, la "postdrammaticità" di un testo deriva dal suo uso come materiale (un elemento in mezzo a tanti), piuttosto che dal reale statuto estetico del testo in sé, dai canoni a cui ubbidisce o disobbedisce o ricrea. In fondo, Bouko parla di una prospettiva teatrale non testocentrica. A noi invece pare che le qualità di un testo (predrammatiche, drammatiche, postdrammatiche) possano essere identificate nella sua ontologia. Un testo è materiale in rapporto alla scena, ma è

⁷⁰ [Il teatro postdrammatico rifiuta lo statuto drammatico del testo: quest'ultimo è sfruttato come un materiale, iscritto in una dinamica scenica che non gli è sottomessa e dentro la quale è solo un elemento fra tanti. (...) Il passaggio dall'enunciazione del testo drammatico all'enunciazione del testo materiale modifica la natura della sua rappresentazione: la rappresentazione drammatica cede lo spazio alla **rappresentazione della presenza**. (...) Il dispositivo postdrammatico abbandona l'illusione come colonna di sostegno della costruzione spettacolare.] Ivi, p. 47.

postdrammatico riguardo alla(e) estetica(he) che mette in gioco. Detto questo, nello stesso brano si sottolinea un cambiamento fondamentale: il passaggio della rappresentazione drammatica alla rappresentazione della presenza⁷¹. Si tratta di ambienti estetici diversi in cui un testo può inserirsi, anche in modo ibrido, e che hanno a che fare con il testo in sé, non con la sua natura di materiale scenico, come avremo modo di constatare. Ad ogni modo, il "diventare materia scenica malleabile"⁷² ha di fatto influenzato il modo di scrivere degli autori, che hanno elasticizzato, radicalizzato, fatto scoppiare o addirittura evaso il linguaggio drammatico.

1.14. Danan: il testo teatrale e lo "stato di spirito performativo"

Danan, in un recentissimo volumetto (2013), criticando il postdrammatico come un'etichetta divenuta troppo comoda, ha esplorato lo statuto del testo teatrale contemporaneo alla luce degli sviluppi della performance, aggiungendo un interessante contributo. Il drammaturgo e teorico francese, esplorando i confini tra testo-materiale e testo drammatico, parla di un "état d'esprit performative" - ossia, dell'attraversamento del teatro da parte della performance - ispirandosi al termine "état d'esprit dramaturgique" coniato da Bernard Dort⁷³. La sua preoccupazione, anche da autore drammatico, simile alla nostra, è capire cosa succede con l'arte della composizione delle opere teatrali in un panorama dominato dalle performance. Tracciando un bilancio, parla di "scritture drammatiche performative" (*écritures dramatiques performatives*), opere che risentono tecnicamente e esteticamente dalla scena contemporanea dominata dal teatro-performance:

Il y a aujourd'hui une recherche de la performativité entreprise aux racines mêmes de l'écriture, qui peut tisser sa trame d'un croisement avec les arts immédiatement

⁷¹ Il primo ha a che fare con l'illusione mimetica, mentre il secondo predilige "l'irruzione del reale", tratto che Lehmann indica nel suo volume come postdrammatico.

⁷² BOUKO, *Théâtre e Reception*, cit., p. 47.

⁷³ Cfr. B. DORT, *L'état d'esprit dramaturgique*, Théâtre/Publique, n° 67, gennaio-febbraio 1986.

performatifs que sont la musique, la vidéo *live*, la danse ou le cirque. Mais n'est-ce pas le paradoxe vivant de l'écriture dramatique qu'elle puisse aussi le faire avec ses moyens propres ou, pour mieux dire, traditionnels, le jeu du dialogue et des actions scéniques, la mise en mouvement que celui-ci et celles-là impriment à la scène? Cela implique, me semble-t-il, la recherche d'un geste d'écriture qui serait à même de susciter ce "mouvement pur" qu'ont cherché autant Meyerhold que Craig et peut-être Artaud.⁷⁴

In questo modo, secondo Danan, sorgono "nuove forme di drammaticità"⁷⁵, nuovi modi di raccontare storie. L'intento di questo lavoro sarà quello di identificare tali forme e le loro tecniche compositive, attraversando i concetti che tradizionalmente appartengono al dramma, per arrivare a identificarne dei nuovi. A questo scopo, procederemo analizzando l'allontanamento tra teatro e testo acutizzatosi nel secolo XX, partendo da Artaud, per capire come interagiscono oggi le nozioni di (post)drammaticità, teatralità e performatività.

All'inizio del Novecento, si può parlare di una "riscoperta del corpo", fenomeno che, come fa notare De Marinis, va al di là del teatro⁷⁶. La "*Körperkultur*"⁷⁷ ha riguardato, nell'ambito delle arti della scena, inizialmente la danza già alla fine dell'Ottocento, attraverso esponenti come le danzatrici americane Loïe Fuller e Isadora Duncan. In teatro, si è declinata nella necessità di liberare l'attore dalla tirannia del testo scritto, «per metterlo nelle condizioni di

⁷⁴ [Esiste oggi una ricerca della performatività intrapresa alle proprie radici della scrittura, che può tessere la sua trama in un crocevia tra le arti immediatamente performative, che sono la musica, il video live, la danza o il circo. Ma non è il paradosso vivo della scrittura drammatica che essa possa farlo con i suoi propri mezzi o, per meglio dire, mezzi tradizionali - il gioco del dialogo e delle azioni sceniche, la messa in movimento che questo o quello imprimono alla scena? Questo implica, mi sembra, la ricerca di un gesto di scrittura che sarà capace di suscitare questo "movimento puro" che hanno cercato sia Meyerhold che Craig, e forse anche Artaud.] DANAN, *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013, [Apprendre 35], pp. 77-78.

⁷⁵ Ivi, p. 79.

⁷⁶ M. DE MARINIS, *Il mimo contemporaneo e la riscoperta del corpo*, in R. ALONGE & D. BONINO (dir.), *Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 1097, vol. III.

⁷⁷ Il teorico italiano usa questo termine per designare «l'insieme dei fenomeni e delle esperienze che concorrono, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del nuovo secolo, a mettere il corpo al centro dell'attenzione della cultura occidentale dopo secolo, se non millenni, di misconoscimento e di rimozione»; ivi, p. 1098.

esprimersi e magari di creare autonomamente, *oltre* il testo, addirittura *senza* il testo, in ogni caso *fra gli spazi* del testo»⁷⁸. Questo terreno era già stato preparato con l'affermarsi dell'importanza comunicativa del gesto, del linguaggio non verbale come «unico mezzo di esprimere l'ineffabile»⁷⁹, con il pensiero e gli esercizi di preparazione fisica di Delsarte. Nei primi decenni del XX secolo, questa impostazione a favore del gesto (e contro la psicologia) è stata portata avanti da Mejerchol'd, che si discosta dal maestro Stanislavskij affermando che il teatro può essere solo pantomima⁸⁰. Altri esponenti come Copeau si affiancano a questa visione, ma è Antonin Artaud a creare una vera scissione con il teatro improntato sul testo nel propugnare un teatro dell'urlo silenzioso, come vedremo nel prossimo capitolo.

Capitolo II - Gli sviluppi del performativo

2.1. Artaud: fra teatro e scrittura, una rivoluzione

Antonin Artaud (1896-1948) è stato un artista di difficile definizione. Trascorrendo la vita tra genialità e pazzia, ha segnato indelebilmente la storia del teatro (e ancor più, del pensiero occidentale) con i suoi scritti poetici e visionari, che vanno a scavare negli abissi della mente umana. Mente che è poi corpo, carne che vibra, che da esso non si può in alcun modo dissociare come vorrebbe quel cartesianismo fondante della riflessione filosofica di questa parte del mondo⁸¹. Nel

⁷⁸ Ivi, pp. 1098-1099.

⁷⁹ Ivi, p. 1099.

⁸⁰ «E' dunque evidente che si può fare a meno delle parole, ma ricorrere solo ai gesti. Il termine pantomima significa *raffigurare tutto*. E nella pantomima effettivamente c'è tutto, senza ricorrere a nessuna spiegazione, a nessun libretto, a nessun testo, a nessuna parola. (...) Quando vi accingete a lavorare su un testo, per prima cosa *non affidatevi alle parole!* La parola è un elemento che può essere temporaneamente eliminato senza pericolo, a differenza dell'azione. Un po' come avviene in chirurgia: potete asportare un pezzo di pelle, ma provate a togliere un osso e trasformerete il vostro paziente in uno storpio»; V. MEJERCHOL'D, *1918: Lezioni di teatro*, trad. it. C. Moroni, Milano, Ubulibri, 2004, pp. 71-73.

⁸¹ La riflessione sul rapporto corpo-mente esiste fin dall'antichità. Aristotele, in particolare, nel *De Anima* opera la distinzione tra *psyché* (forma del corpo) ed *entelechia* (tendenza di un organismo a realizzare sé stesso). L'anima, per lui, è strettamente legata a funzioni fisiologiche. Nella filosofia

corso della sua vita, ha esercitato più di una forma d'arte (poesia, prosa, critica, drammaturgia, cinema, disegno), ma è stato il teatro a segnare in modo viscerale l'esistenza e, attraverso di esso, la scrittura. Marsigliese di nascita, si trasferisce ben presto a Parigi per problemi di salute, relativi "ai nervi". A 18 anni attraversa una grossa crisi depressiva che lo porta a farsi ricoverare in diverse cliniche sia in Francia che in Svizzera. In questi soggiorni, su consiglio dei medici, inizia ad assumere della droga (oppio), sviluppando una vera e propria dipendenza che durerà tutta la vita. A Parigi si rivolge al dottor Toulouse, il quale ne riconosce immediatamente il genio⁸². Intellettualmente molto attivo, Toulouse invita Artaud a fare il segretario della sua rivista *Demain*, nella quale quest'ultimo ha pubblicato diversi poemi. E' dunque come poeta che Artaud inizia la propria carriera artistica. Tuttavia, a un tentativo di pubblicazione in una rivista letteraria di rilievo, i suoi poemi vengono rifiutati. Seguono allora alcuni esperimenti minori con il teatro, finché non diventa attore di Charles Dullin al Théâtre de l'Atelier, dove lavora in una serie di produzioni⁸³. Si interessa anche al cinema, partecipando a diversi film nel periodo

medievale, ugualmente, la vita era un concetto unitario e non si sollevava il problema del pensiero come entità astratta. Fu Cartesio, nel Seicento, a formulare la metafisica della soggettività che contrappone pensiero e materia (*res cogitans* e *res extensa*). Questo approccio dualistico ha segnato la storia della filosofia nei secoli successivi, fino alle odierne riflessioni sulla natura della mente. In questo senso, Artaud rappresenta uno schiaffo in faccia per i fautori di tale dualismo. Il primo a farlo notare è stato Derrida. Il filosofo francese, facendo la critica del logocentrismo, non crede che esista un soggetto unitario, pienamente padrone di sé e del linguaggio e ritiene che si debba accettare di essere sempre attraversati dall'alterità. La parola soffiata (*parole soufflée*) di Artaud, mozzata e sofferente, parola-corpo, «è propria di una psicologia, di un'antropologia o di una metafisica della soggettività» che mette in scacco la schizofrenia logocentrica dell'Occidente; J. DERRIDA, *La parole soufflée*, in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 225-226.

Come ben spiega Allen Tihner, la visione di Derrida dei limiti del linguaggio trova nell'artista francese il suo compimento: «Like Rousseau, Saussure and even Heidegger, Artaud's writing is a space in which the drama of Western metaphysics is enacted. But in Artaud's case there is a significant difference, for the destructive text of Western metaphysics came to appropriate Artaud's body, as through a reading of that body as text Derrida can offer us a reading of Western culture as producer of madness»; A. THIHER, *Jacques Derrida's reading of Artaud: "La parole soufflée" and "La clôture de la représentation"*, in *The French Review*, Vol. LVII, n° 4, Marzo 1984, Illinois, AATF, pp. 503-8.

⁸² R. HAYMAN, *Artaud and after*, London New York, Oxford University Press, 1977, pp. 36-52.

⁸³ Charles Dullin è stato un attore e regista francese attivo all'inizio del Novecento, il quale, a livello sia pratico che teorico, poneva il gesto, il mimo, il colore e la musica allo stesso livello della parola. Artaud ovviamente, collaborando con la sua compagnia, ne fu profondamente influenzato. Inoltre, Dullin aveva un grande interesse per il teatro orientale, che ha segnato profondamente l'approccio artaudiano verso il teatro. Racconta Dullin in proposito: «. . . He loved our work on improvisation and brought to it a veritable poet's imagination. As I was attracted to the techniques of the oriental

che va dal 1922 a 1935⁸⁴, e scrivendo alcune sceneggiature⁸⁵. Artaud entra anche in contatto con il movimento surrealista (la relazione sarà però contrastata), arrivando perfino a curare quasi totalmente la terza edizione del *La Révolution Surréaliste*⁸⁶. Dopo un breve periodo, arriva alla rottura con André Breton, leader del movimento⁸⁷, a cui segue il periodo del Théâtre Alfred Jarry con Roger Vitrac e Robert Aron (1926-1929)⁸⁸. È dunque allora che il pensiero di Artaud sul teatro comincia ad articolarsi in modo più sistematico. In questo periodo pubblica diversi testi, contraddistinti dal rifiuto completo del carattere mimetico dell'arte teatrale:

Se il teatro è un gioco, troppi gravi problemi ci assillano perché possiamo distrarre la sia pur minima parte della nostra attenzione a vantaggio di qualcosa di così aleatorio come questo gioco. Se il teatro non è un gioco, se è una realtà vera, il problema che abbiamo da risolvere è quello dei mezzi attraverso i quali restituirgli quest'ordine di realtà, fare di ogni spettacolo una sorta di *avvenimento*.⁸⁹

theatre, he went even much further in that direction than I, and from the practical viewpoint this sometimes became dangerous, as when, for example, in Pirandello's *The Pleasures of Honesty*, in which he played a businessman, he arrived on stage with make-up inspired by the small masks used as models by Chinese actors; a symbolic make-up which was slightly out of place in a modern comedy. . . . He had a great personal triumph in a play by Jacinto Grau, in which he played a kind of incarnation of evil named Urdemala. I can still hear him pronouncing that name while snapping a whip». Cit. in M. ESSLIN, Antonin Artaud, Lancashire, Fontana Press, 1976, pp. 52-53.

⁸⁴ I ruoli più importanti sono stati Marat in *Napoléon* (1926), diretto da Abel Gance, e il monaco Massieu nel *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), diretto da Carl Dreyer.

⁸⁵ Quella più conosciuta è *La Coquille et le Clergyman* (1927), l'unica mai prodotta.

⁸⁶ Rivista provocatoria fondata nel 1924 dal gruppo surrealista.

⁸⁷ Artaud fu di fatto espulso dal movimento, con la seguente condanna: «not wanting the Revolution to consist of anything but a transformation in the interior conditions of the soul - which is characteristic of the mentally defective, the impotent and the cowardly... He could neither recognize nor conceive of any other matter than the 'matter of his spirit', as he put it. Let us leave him to his detestable mixture of dreams, vague affirmations, gratuitous insolences and manias... We see no reason for this decaying carcass to delay much longer in being converted, or, as it will no doubt say, in declaring itself christian». Cit. in HAYMAN, *Artaud...*, cit., p. 64.

⁸⁸ L'affinità con il teatro di Jarry, normalmente associato al grottesco, si manifesta per mezzo dell'umorismo, che va dallo scherzo all'ironia, ma che ha principalmente un'accentuata implicazione corporea: "il riso assoluto, che va dall'immobilità bavosa alla risata irrefrenabile fino alle lacrime". Il riso è principalmente portatore di anarchia, quell'anarchia da egli considerata necessaria a ogni operazione poetica. Il teatro contemporaneo, secondo Artaud, è decaduto anche per aver perso "il senso autentico dell'umorismo e del potere di dissociazione fisica e anarchica del riso".

⁸⁹ A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000³, p. 5.

Questo paragrafo ha già il sentore del filone dell'*happening* (avvenimento, letteralmente), sviluppatosi a partire degli anni Sessanta⁹⁰. In questo teatro dell'avvenimento propugnato da Artaud, lo spettatore viene coinvolto non solo mentalmente, ma anche attraverso la propria carne, di fronte alla realtà delle azioni:

L'illusione non si fonderà più sulla verosimiglianza o l'inverosimiglianza dell'azione, ma sulla forza comunicativa e la realtà di tale azione [...] Lo spettatore che viene da noi sa di venire a sottoporsi a una operazione vera, dove sono in gioco non solo il suo spirito, ma i suoi sensi e la sua carne. Andrà ormai a teatro come va dal chirurgo o dal dentista. Con lo stesso stato d'animo, pensando evidentemente di non morire per questo, ma che è una cosa grave e che non ne uscirà integro. Se non fossimo persuasi di colpirlo il più gravemente possibile, ci considereremmo impari al nostro impegno più assoluto. Egli deve essere convinto che siamo capaci di farlo gridare.⁹¹

Il periodo del Théâtre Alfred Jarry è segnato da un profondo fervore intellettuale e da grandi difficoltà economiche. In un opuscolo sull'ostilità pubblica, vengono elencati i numerosi ostacoli: il reperimento dei capitali, la scelta della sede, la collaborazione degli attori, la censura, il pubblico, la critica, etc.⁹² Nonostante le difficoltà, Artaud realizza una serie di articoli, tra cui il *Manifesto per un teatro abortito* (1926), in cui dichiara la volontà di sviscerare nel suo teatro "gli strati oscuri della coscienza", oltre ai segni visibili. Artaud di fatto mira a "quel linguaggio segreto", e per arrivare a tanto dichiara che tutti gli elementi della scena non hanno più un carattere semiotico, non rimandano ad altre realtà, ma sono loro stessi la realtà⁹³. Con ciò, getta le basi teoriche per gli sviluppi dell'arte teatrale nel secondo Novecento⁹⁴.

⁹⁰ Michael Kirby definisce così l'happening: «L'"happening" è una forma di teatro in cui diversi elementi alogici, compresa l'azione scenica priva di matrice, sono montati deliberatamente insieme e organizzati in una struttura a compartimenti». Infatti, l'happening è agli esordi della *performance art* e mira a conservare quel carattere di unicità, fatto che approfondiremo più avanti; M. KIRBY, *Happening*, Bari, De Donato, 1968, p. 28.

⁹¹ ARTAUD, *Il teatro e...*, cit., p. 7.

⁹² Cfr. G. POLI, *Antonin Artaud. La poesia in scena*, Genova, Erga, 1997, p. 103.

⁹³ ARTAUD, *Il teatro e...*, cit., p. 13.

⁹⁴ Nella realtà dei fatti, Artaud aveva ancora a che fare con la messa in scena di drammi, avanguardistici che fossero. Tuttavia, il suo desiderio era "dare una visione nuova del *personaggio teatrale*", spingendolo sempre di più verso la maschera e utilizzando una "nuova pantomima", la

Dopo poche produzioni, più precisamente nel 1929, il Théâtre Alfred Jarry deve chiudere i battenti per mancanza di fondi. Nel luglio del 1931, Artaud vede una troupe di attori balinesi all'Exposition Coloniale al Bois de Vincennes, evento per lui rivelatore. Il contatto diretto con il teatro orientale getta le basi per il cosiddetto Teatro della Crudeltà⁹⁵. Nel saggio *Teatro occidentale e teatro orientale*, che ha poi integrato il volume *Il Teatro e il suo doppio*, esplicita tutta la sua ammirazione:

La novità del teatro Balinese è stata quella di rivelarci un'idea fisica e non verbale, del teatro, secondo la quale il teatro sta entro i limiti di tutto ciò che può avvenire sul palcoscenico, indipendentemente dal testo scritto, mentre, come lo intendiamo noi occidentali, esso si confonde con il testo e finisce per esserne limitato.⁹⁶

Ecco in embrione l'idea del postdrammatico. Sottolineando la supremazia della parola nel teatro occidentale (e di conseguenza anche del dramma), identifica la ristrettezza di questa visione e riconosce che il territorio del teatro è molto più ampio⁹⁷. Teatro non è Parola. Teatro non è Dramma. Artaud intravede la necessità della ricerca di un linguaggio proprio al teatro, che lo renda un'arte indipendente, il *linguaggio dello spettacolo*. Più avanti, nello stesso saggio, afferma che:

Nel teatro occidentale la parola serve sempre e soltanto a esprimere conflitti psicologici propri dell'uomo, e la sua posizione nella realtà della vita quotidiana. Questi conflitti sono palesemente accessibili alla parola articolata e, sia che rimangano sul piano

quale avrebbe potuto "svolgersi al di fuori del movimento generale dell'azione, sfuggirvi, avvicinarvi, aderire ad esso secondo la severa meccanica imposta all'interpretazione". Un'impronta decisamente più libera e congrua alla nascente arte registica, ma ancora comunque legata a un testo drammatico; Ivi, p. 32.

⁹⁵ HAYMAN, *Artaud...*, cit., p. 76.

⁹⁶ ARTAUD, *Il teatro e...*, cit., p. 185.

⁹⁷ Il teatro artaudiano è quello che per la prima volta reclama l'abolizione del testocentrismo: «Per la definizione che cerchiamo di dare al teatro, una sola cosa ci sembra invulnerabile, una sola cosa ci pare vera: il testo. Ma il testo in quanto realtà distinta, che esiste per se stessa, che basta a se stessa, non nel suo spirito che siamo pochissimo disposti a rispettare, ma semplicemente come spostamento d'aria provocato dalla sua enunciazione. Questo, e non altro. Perché ciò che ci sembra essenzialmente insopportabile nel teatro, e soprattutto essenzialmente deperibile è ciò che distingue l'arte teatrale dall'arte pittorica e dalla letteratura: tutto quell'apparato odioso e ingombrante per cui un'opera scritta si trasforma in spettacolo invece di restare nei limiti della parola, delle immagini e delle astrazioni. Vogliamo ridurre al minimo questo apparato e questa ostentazione visiva e sottometerli all'aspetto di gravità e al carattere d'inquietudine dell'azione» (sott. nostra). Ivi, p. 205.

psicologico, sia che ne escano per sconfinare nel sociale, l'interesse dal dramma rimarrà sempre di natura morale, dato il modo in cui i conflitti aggrediscono e disgregano i personaggi. Comunque, si tratterà sempre di un campo in cui le soluzioni verbali del discorso conservano tutte le loro prerogative. Ma, per loro stessa natura, questi conflitti morali non hanno alcun bisogno della scena per risolversi. Far dominare sul palcoscenico il linguaggio articolato, cioè l'espressione mediante parole, sull'espressione oggettiva dei gesti e di tutto ciò che dallo spazio arriva allo spirito attraverso i sensi, equivale a volger le spalle alle esigenze fisiche della scena e a ribellarsi alle sue facoltà.⁹⁸

I limiti del dramma vengono qua esposti in modo esemplare. Il dramma, per Artaud, è il territorio del conflitto, della psicologia, della centralità dell'uomo e delle sue relazioni. Inoltre, porta in sé una carica morale, ovvero di valori messi in gioco attraverso la drammaturgia. Il suo interesse è dunque relativo al mondo delle idee, non sicuramente al fisico. Artaud, invece, mira a quell'urlo, a quel coinvolgimento intenso sia dell'attore che del pubblico. Se il dramma "per sua stessa natura" non ha bisogno della scena per risolversi, esso resta letteratura, e come letteratura deve essere trattato. Il teatro invece è l'arte della scena in cui parola, gesto e "tutto ciò che arriva allo spirito attraverso i sensi" coesistono con pari importanza nella composizione spettacolare. E' esattamente questo il principio postulato da Lehmann nel suo paradigma. Si può dire che gli sviluppi dell'arte teatrale degli ultimi decenni del XX secolo si sono rivolti, più o meno consciamente, verso il pensiero di Artaud. Il teatro è "plastico e fisico", non psicologico, ci insegna. E il dramma deve essere superato, viene da domandare?

Non si tratta di sopprimere a teatro la parola, ma di modificarne la funzione, e soprattutto di ridurne l'importanza, di considerarla qualcosa di diverso da un mezzo per condurre i caratteri umani ai loro obiettivi esteriori [...]. Ora, modificare la funzione della parola a teatro, significa servirsi della parola in senso concreto e spaziale, sino a confonderla con tutto ciò che di spaziale e di significativo sul terreno concreto il teatro contiene; significa manipolarla come un oggetto solido e che smuove le cose, prima nell'aria, e poi in un terreno infinitamente più misterioso e segreto, ma tale da consentire un'estensione, e questo terreno segreto ma esteso non sarà poi difficile

⁹⁸ Ivi, p. 187.

identificarlo da un lato con quello dell'anarchia formale, dall'altro con quello della creazione formale continua.⁹⁹

La parola - qui per estensione "dramma" - deve essere "manipolata come un oggetto solido", deve diventare *materiale* nelle mani dell'attore e del regista. Come possiamo vedere, il testo-materiale era in qualche modo già preconizzato nell'ideale di arte teatrale autonoma di Artaud. L'incontro con il teatro balinese è stato il punto di partenza per queste concezioni, per l'epoca così radicali. Agli occhi dell'artista francese, esso si mostra come "teatro puro", in cui l'arte del regista, inteso come una sorta di maestro di cerimonie, è in primo piano e arriva perfino a eliminare le parole, a totale scapito dell'autore¹⁰⁰. Il linguaggio della scena è un linguaggio fatto di gesti che diventano segni principalmente, e che può fare a meno del *logos*. Gli attori in scena diventano "geroglifici in movimento" in grado, tramite il rigore matematico, di rivelare una "identità metafisica tra concreto e astratto"¹⁰¹. Questa pulsione scenica all'astrazione ha poi segnato gli sviluppi del teatro occidentale nelle decadi successive, anche per quanto riguarda il testo (basti pensare a Beckett)¹⁰². Subito dopo la pubblicazione del saggio sul teatro balinese nell'ottobre del 1931, Artaud tiene una lezione alla Sorbona intitolata *La mise-en-scène e la métaphysique*, in cui disserta del quadro *Lot e le sue figlie*, di Van Layden. La pittura è quello che il teatro dovrebbe essere, "se soltanto si sapesse parlare il suo linguaggio", ma purtroppo perdura ancora la "dittatura delle parole"¹⁰³. Un anno dopo, nell'ottobre del 1932, appare il manifesto del Teatro della Crudeltà, in cui ribadisce la necessità di trovare il linguaggio specifico del teatro, che "non può essere definito se non attraverso le sue capacità di espressione dinamica nello spazio, contrapposte alle

⁹⁹ Ivi, p. 189.

¹⁰⁰ «[Il teatro balinese] E' un teatro che elimina l'autore a profitto di quello che, nel nostro gergo teatrale d'Occidente viene chiamato regista; ma in questo caso il regista diventa una sorta di ordinatore magico, una maestro di cerimonie sacre»; Ivi, p. 170.

¹⁰¹ «Le grida strazianti, gli occhi stralunati, la continua astrazione, il fruscio di rami, il rumore di legna tagliata e fatta rotolare - tutto, nello spazio immenso dei suoni diffusi in ogni direzione e scaturiti da parecchie fonti, tutto contribuisce a fare sorgere nel nostro spirito, e a cristallizzare una nuova concezione, che oserei definire concreta, dell'astratto»; Ivi, p. 178-9.

¹⁰² Su Beckett in rapporto al pensiero di Artaud cfr. C. PASI, *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998.

¹⁰³ HAYMAN, p. 79.

capacità espressive della parola dialogata"¹⁰⁴. Per Artaud, la parola scenica è una parola acustica, «linguaggio nello spazio, linguaggio di suoni, di grida [...], di onomatopee»¹⁰⁵. La parola artaudiana è senz'altro una parola non drammatica (nel senso szondiano del termine), che "sfugge a pastoie psicologiche e sentimentali"¹⁰⁶:

[...] questo linguaggio oggettivo e concreto del teatro serve a captare e imprigionare i sensi. Percorre la sensibilità, abbandonando l'utilizzazione occidentale della parola, trasforma le singole parole in sortilegi. Alza la voce. Ne utilizza le vibrazioni e le qualità. Fa martellare violentemente i ritmi. Macera i suoni. Mira a esaltare, intorpidire, sedurre, fermare la sensibilità. Libera il senso di un nuovo lirismo dal gesto che, con il suo precipitare o con il suo espandersi nell'aria, finisce per andar oltre il lirismo delle parole. Spezza infine la soggezione intellettuale al linguaggio, trasmettendo il senso di una nuova e più profonda intellettualità che si cela sotto i gesti e sotto i segni [...]¹⁰⁷

Il meccanismo su cui si fonda questo tipo di teatro non è sicuramente quello dell'identificazione e della mimesi¹⁰⁸. Artaud vuole sfuggire al mondo descrittivo esterno per accedere al mondo interiore, della "metafisica", idea che lo ha ossessivamente perseguitato durante la vita. Questo teatro metafisico trova compimento nella concretezza della scena, è "sanguinario e inumano", perché

¹⁰⁴ ARTAUD, *Il Teatro e...*, cit., p. 204.

¹⁰⁵ Ivi, p. 205.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Ivi, p. 206.

¹⁰⁸ A proposito della *mimesis* in Artaud, si rimanda alla prefazione di Derrida all'edizione italiana de *Il Teatro e il suo doppio*: «Il teatro della crudeltà non è una *rappresentazione*. E' la vita stessa in ciò che ha di irrepresentabile. La vita è l'origine non rappresentabile della rappresentazione. Ho detto 'crudeltà' come avrei detto 'vita'. Vita che porta l'uomo ma che non è in primo luogo la vita dell'uomo. L'uomo non è che una rappresentazione della vita e tale è il limite - umanistico - della metafisica del teatro classico.»; ivi, p. 9. Si evidenzia anche l'analisi di Ruffini: «Il ragionamento di Artaud è questo. Il teatro imita la vita in quanto affida ai segni la sua espressione, cioè la particolare "realtà" che presenta sulla scena. La realtà del teatro è rappresentazione della realtà reale. L'imitazione è il caso particolare di rappresentazione che si attua attraverso la dimensione iconica dei segni. Il segno iconico somiglia alla realtà, e proprio per questo, irriducibilmente, non è la realtà che imita. La battaglia contro la rappresentazione si definisce subito, per Artaud, come una battaglia contro il significato o, più precisamente, contro lo statuto della significazione, per cui il segno non è qualcosa, ma sta per qualcosa (altro). Dovendo significare - cioè sottostare allo statuto della significazione - il segno è impossibilitato ad *essere*; e di conseguenza il teatro, che si esprime per segni, è obbligato a rappresentare. Questa ricostruzione non introduce la semiologia nel pensiero di Artaud; al contrario, la estrae e la espone»; F. RUFFINI, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 9.

"senza un elemento di crudeltà alla base di ogni spettacolo, non esiste teatro"¹⁰⁹. L'idea di crudeltà ha a che fare con una nuova dimensione dell'essere, con un cambiamento della percezione e delle modalità comunicative attraverso il corpo: la parola diventa parola scenica soltanto attraverso di esso, e da esso sarà trasformata. Come chiarisce Carlo Pasi, l'insoddisfazione di Artaud nei confronti della parola scritta intesa come qualcosa di morto o semplicemente da trasporre in scena "tenderà a perturbare e alterare la parola stessa, nell'esigenza di aspirarla alle sue radici corporee"¹¹⁰. Quindi sarà il "linguaggio del corpo senza lettere"¹¹¹ a produrre la "comunicazione crudele"¹¹². Questo concetto di crudeltà non ha a che fare con il sadismo, non è intesa come "proliferazione di appetiti perversi espressi in gesti sanguinosi", ma a un "movimento della vita", la tanto bramata metafisica appunto:

Ho detto "crudeltà" come avrei detto "vita" o "necessità", soprattutto per sottolineare che a mio parere il teatro è atto e emanazione perpetua, che non ha nulla di coagulato, che lo assimilo a un atto vero, e quindi vivo, e quindi magico. E certo, sul piano tecnico e pratico, tutti i mezzi per riportare il teatro a quell'idea superiore, forse eccessiva, comunque vitale e violenta, che mi sono fatto.¹¹³

Nel teatro crudele di Artaud, anche la parola è crudele, ovvero viva e necessaria. E parola viva e necessaria vuol dire parola attiva, rinnovatrice¹¹⁴. La crudeltà rappresenta dunque la salvezza del teatro, che si trova irrigidito nei paletti del dramma:

L'insistenza nel fare dialogare i personaggi su sentimenti, passioni, appetiti e impulsi di tipo strettamente psicologico, dove una parola supplisce a innumerevoli mimiche, poiché siamo nel campo della precisione, quest'insistenza, ha fatto sì che il teatro perdesse la sua autentica ragione d'essere e che arrivassimo ad augurarci un silenzio

¹⁰⁹ «Nella fase di degenerazione in cui ci troviamo, solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti»; Ivi, p. 214.

¹¹⁰ C. PASI, *Artaud attore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 11.

¹¹¹ «Perché scrivere? / Vi è un linguaggio non stampato con cui mangerò lo stampato / Questo linguaggio è iscritto nel corpo senza lettere»; A. ARTAUD, cit. in *ibidem*.

¹¹² C. PASI, *La comunicazione crudele...*, cit., p. 11.

¹¹³ ARTAUD, *Il Teatro e il...*, cit., p. 229.

¹¹⁴ «Tutto ciò che agisce è crudeltà. Partendo da questa idea di azione estrema, spinta a tutte le conseguenze, il teatro deve rinnovarsi». Ivi, p. 200.

in cui poter meglio ascoltare la vita. [...] L'ossessione della parola chiara, che dica tutto, porta all'inardimento delle parole. [...] Ripetizioni ritmiche di sillabe, modulazioni particolari della voce che celano il preciso significato delle parole suscitano un maggior numero di immagini nel cervello, provocando una condizione più o meno allucinata e imponendo alla sensibilità e allo spirito una sorta d'alterazione organica, che contribuisce a sottrarre alla poesia scritta quella gratuità che abitualmente la caratterizza. Ed è intorno a questa gratuità che s'incentra tutto il problema del teatro¹¹⁵.

La parola necessaria scaturisce dal corpo, non dal foglio di carta, e la sua logica compositiva è pressoché musicale, attraverso ripetizioni ritmiche e modulazioni. In opposizione al dramma assoluto, di matrice aristotelica, Artaud propone la libertà compositiva al di fuori dai canoni logocentrici¹¹⁶. Non sapeva, o quanto meno non era questa la sua intenzione, che questo approccio per il rinnovamento della scena a favore della figura del regista avrebbe ugualmente rivoluzionato la scrittura per il teatro dal punto di vista dall'autore.

Al primo manifesto per il Teatro della Crudeltà seguono alcune lettere ad amici che chiariscono bene il rapporto di Artaud con il linguaggio in questa fase del suo pensiero. Le seguenti parole, scritte nel 1932 a un amico che aveva mosso delle obiezioni al manifesto, sono piuttosto profetiche:

Il teatro [...] non si baserà più sul dialogo, e il dialogo stesso, per quel poco che ne resterà, non verrà redatto, fissato a priori, ma sulla scena; sarà fatto sulla scena, creato sulla scena, in correlazione con l'altro linguaggio e con le necessità degli atteggiamenti, dei segni, dei movimenti e degli oggetti. [...] Ciò che appartiene alla regia deve essere restituito all'autore, come ciò che appartiene all'autore deve essere ugualmente restituito all'autore, divenuto però anche regista in modo da far cessare l'assurdo dualismo fra regista e autore. Un autore che non manipoli direttamente la materia scenica, che non si muova sulla scena orientandosi e

¹¹⁵ Ivi, pp. 232-5.

¹¹⁶ «Come la parola, il teatro ha bisogno di essere lasciato libero»; Ivi, p. 233.

imprimendo allo spettacolo la forza del suo orientamento, tradisce di fatto la propria missione. Ed è giusto che l'attore lo sostituisca.¹¹⁷

E' esattamente la direzione che ha preso l'arte teatrale verso gli anni Settanta, con Grotowski, Kantor, il Living Theatre, Eugenio Barba e il Terzo Teatro, e una serie di gruppi sperimentali nei quali la scrittura drammaturgica avviene a bordo scena, cucita addosso agli attori, contro ogni testo preconfezionato.

In reazione alle critiche ricevute al Primo Manifesto, Artaud inizia a redigere il Secondo Manifesto per il Teatro della Crudeltà poiché non ne era pienamente soddisfatto del primo¹¹⁸. In esso ribadisce la necessità di trovare un linguaggio proprio al teatro, rispetto ad esempio al cinema, identificando perfino le tematiche mitologiche e archetipiche, ma allo stesso tempo le inquietudini del tempo attuale. Per raggiungere tale obiettivo, è necessario creare "un autentico linguaggio fisico fondato sui segni, non sulle parole", che richiami gli antichi geroglifici¹¹⁹. Nel teatro della crudeltà, le parole saranno impiegate oltre il loro senso logico, nel loro "senso incantatorio", non solo per il loro significato, ma attingendo principalmente alla sfera del significante. Non si sa con certezza se Artaud conoscesse il pensiero di Saussure, ma sicuramente ha intuito la dissociazione tra i due piani, quello del significante e quello del significato, e voleva fare del primo il territorio privilegiato del teatro. Artaud usa "dissonanza", termine prettamente musicale, per caratterizzare la modalità compositiva da lui auspicata¹²⁰. Quindi la parola teatrale

¹¹⁷ ARTAUD, *Il Teatro e il...*, cit., p. 227.

¹¹⁸ In realtà, nella lettera all'amico R. de Renéville, paradossalmente nega la reale necessità dei manifesti: «Del resto (...) si ha torto a parlare di manifesto, ci sono troppi manifesti e non abbastanza opere. Troppe teorie e niente azioni. Le idee del teatro che voglio fare sono contenute nel "Théâtre alchimique" e nella "Mise en scène et la métaphysique". Debbo fare semplicemente un documento tecnico ed esplicativo per dire ciò che voglio realizzare e come conto di realizzarlo»; RUFFINI, *I teatri di Artaud...*, cit., p. 98.

¹¹⁹ Ivi, p. 238.

¹²⁰ «Mentre nell'odierno teatro digestivo i nervi, cioè una certa sensibilità psicologica, vengono deliberatamente trascurati, abbandonati all'anarchia individuale dello spettatore, il Teatro della Crudeltà intende riproporre tutti gli antichi e sperimentati mezzi magici atti a raggiungere la sensibilità. Tali mezzi, che consistono in intensità di colori, di luci, di suoni, che utilizzano la vibrazione, il tremolio, la ripetizione sia di un ritmo musicale come di una frase parlata, che ricorrono alla tonalità o all'alone espressivo di una luce, possono raggiungere pieno effetto solo attraverso l'uso di *dissonanze*. Ma anziché limitare queste dissonanze all'orbita di un solo senso, le faremo

è una parola dissonante, principalmente scontro di rumori, suoni, ritmi, e cozza anche con gli altri elementi della scena, come le luci, il colore, i movimenti. Questa dissonanza è il mezzo per rappresentare l'irrappresentabile con il linguaggio tradizionale¹²¹. Nell'articolo *La messa in scena e la metafisica* (1932), Artaud parla della poesia della scena (che lui associa alla metafisica), intesa come combinazione tra gesti, sonorità e intonazioni che si calano nello spazio e nel tempo, e approfondisce la questione del "linguaggio articolato":

Fare la metafisica del linguaggio articolato significa indurlo ad esprimere ciò che di solito non esprime; significa servirsene in modo nuovo, eccezionale e inusitato, significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, significa prendere le intonazioni in modo assolutamente concreto restituendo il loro potere originario di sconvolgere e di manifestare effettivamente qualcosa, significa ribellarsi al linguaggio e alle sue fonti bassamente utilitarie, alimentari si potrebbe dire, alle sue origini di bestia braccata, significa infine considerare il linguaggio sotto forma di *Incantesimo*.¹²²

L'influenza della magia e dell'occultismo sul pensiero di Artaud ne ha sicuramente determinato la terminologia. Il linguaggio-incantesimo è la parola portatrice di azione intesa nel senso di scuotimento dell'anima. Per questo motivo, si può dire che il dramma di Artaud (che di dramma in realtà non si tratta) è un dramma del pensiero, dramma mentale, che però è anche corpo. In Artaud il corpo

passare da un senso all'altro, da un colore a un suono, da una parola a una luce, da una trepidazione dei gesti a una tonalità piana di suoni ecc. ecc.»; ARTAUD, *Il Teatro e il...*, cit., p. 239.

¹²¹ Ci vorrebbe un capitolo a parte su Artaud-scrittore, oltre all'uomo di teatro. Si dedicò alla poesia sin da giovanissimo, fino alla fine della vita. Il rapporto dell'Artaud uomo di teatro è quello dell'eliminazione dell'ottica testocentrica, dell'affermazione del teatro in quanto arte con un linguaggio proprio, non soltanto a servizio del testo. L'Artaud-scrittore mastica invece con veemenza la parola, per lui profondamente necessaria, parola principalmente poetica (e dunque ritmica, musicale, "dissonante"). Come esplicita Pasquale De Palma riferendosi agli ultimi scritti dell'artista: «Artaud voleva dunque esprimere ciò che non si può portare in scena senza annullare il suo grado di autenticità: la vita stessa (...) Solo la poesia sarà in grado di avvicinarsi a ciò che il linguaggio convenzionale non può esprimere se non in maniera profondamente inadeguata rispetto ai temi trattati. Ma lo farà con un linguaggio cifrato, con presupposti allucinatori e visionari, perdendo ogni sacralità, per affrontare, su un registro talmente basso che arriva a rasentare l'oscenità, il tema dei bisogni elementari di quel corpo, facendo spesso ricorso all'uso delle glossolalie.»; P. DI PALMO, *Lei delira, signor Artaud. Un sillabario della crudeltà*, Roma, Nuovi Equilibri, 2011, ["Fiabesca" n° 105], p. 40.

¹²² ARTAUD, *Il Teatro e il...*, cit., p. 209.

soffre con la mente. Dunque la sofferenza del pensiero è sofferenza fisiologica, e la parola scaturisce dal corpo sofferente dell'attore. In questo senso, Pasi parla di *corpo-scrittura*, che mette in scena "il dramma del pensiero, sviscerato in testi dissonanti, frammentari [...], che costituiscono e fondano il tempo tragico dell'impossibilità della parola"¹²³. Ne *Il teatro alchimistico*, saggio fondamentale pubblicato ne *Il Teatro il suo Doppio* nel 1938, viene espressamente articolato il suo rapporto con il dramma. Artaud ritiene che il teatro - analogamente all'alchimia, anch'essa un'arte che grazie ai simboli funziona come "doppio spirituale" che si rende efficace soltanto sul piano della materia, debba essere considerato il doppio di una realtà altra, che non coincida con quella quotidiana, una realtà pericolosa e inumana. L'essenza dell'arte teatrale non è dunque mimetica, ma trasformatrice di un territorio sommerso, il quale si potrebbe forse chiamare inconscio sulla scia della psicologia del profondo. Sulla superficie dovrebbe rimanere soltanto "quel minimo di materiale formale" che possa far intravedere i principi essenziali (si potrebbe dire "archetipici" nel gergo junghiano) che regolano lo spirito umano"¹²⁴. Tutt'altro che ricettacolo dello psicologismo tipico del teatro borghese, il teatro artaudiano si fa carico di una "misteriosa operazione" nello spirito (la Grande Opera alchemica), quel regno parallelo alla materia, il Doppio, attraverso un'incessante generazione di immagini vive, molto lontane dalle "parodie" di vita tradizionalmente messe in scena¹²⁵. In un teatro così rigenerato vi è soltanto il "dramma essenziale" alla base di tutti i Grandi Misteri, "quello della difficoltà e del Doppio, quello della materia e del condensarsi dell'idea"¹²⁶:

Se infatti si pone la questione delle origini e della ragion d'essere (o della necessità primordiale) del teatro, troviamo, da un lato e sul piano metafisico, la materializzazione, o piuttosto l'esteriorizzazione di una sorta di dramma essenziale che contiene, in forma insieme molteplice e unitaria, i principi essenziali di ogni dramma, già orientati e divisi, non tanto da perdere il loro carattere di principi, ma

¹²³ PASI, Artaud..., cit., pp. 13-14

¹²⁴ ARTAUD, *Il teatro e...*, cit., p. 165.

¹²⁵ Ivi, p. 166.

¹²⁶ Ivi, p. 167.

quanto basta per contenere in modo sostanziale e attivo, cioè pieno di risonanze, infinite prospettive di conflitto. Analizzare filosoficamente un tale dramma è impossibile, e solo sul piano poetico - e strappando ai principi di tutte le arti ciò che possono avere di comunicativo e di magnetico - è possibile con forme e suoni, musiche e volumi, evocare, passando per tutte le similitudini naturali delle immagini e delle somiglianze, non le direzioni primordiali dello spirito, che il nostro intellettualismo logico e esasperato ridurrebbe a inutili schemi, ma particolari stati, di un'acutezza talmente intensa, di una perentorietà così assoluta, da far sentire attraverso i tremiti della musica e della forma la sotterranea minaccia di un caos decisivo quanto pericoloso. E questo dramma essenziale - ce ne rendiamo conto perfettamente - esiste, ed è a immagine di qualcosa di più sottile della Creazione stessa, che dobbiamo pure rappresentarci come il prodotto di una Volontà unitaria - e senza conflitto.

L'azione del dramma artaudiano risiede nelle risonanze, che più che raccontare una storia (o un conflitto) ne suggeriscono una molteplicità. L'analisi di un tale dramma non si manifesta sul piano filosofico, poiché esso non segue la logica causale tipica dei *plot*, ma sul piano poetico, quello delle analogie, della musicalità, delle risonanze. Un tale "dramma", piuttosto che raccontare o illustrare situazioni, **evoca** stati di spirito, pericolosi perché emersi dal caos anarchico dell'inconscio. E' un dramma senza conflitto nel senso comune del termine: non è scontro di personalità, di psicologie; è *movimento* dell'anima¹²⁷, che si fonda sullo scontro tra visibile e invisibile, spirito e materia, astratto e concreto¹²⁸. Artaud aveva utilizzato il termine "dramma mentale" sui bozzetti relativi a *Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour*, testo scritto nel 1924 in due versioni¹²⁹. L'interesse di Artaud per la figura

¹²⁷ Esamineremo la concezione di azione come movimento nel punto 3.2.1. E' importante però notare come Artaud già avesse intuito l'evolvere, non solo del teatro come performance, ma anche della letteratura drammatica, che si è diretta sempre di più verso la rarefazione dei suoi parametri. Il postdramma potrebbe dialogare con il "dramma essenziale" di Artaud.

¹²⁸ Artaud parla con ammirazione dei Misteri di Eleusi, che a suo parere probabilmente mettevano in scena «proiezioni e precipitazioni di conflitti, indescrivibili lotte di principi, colte in quest'angolazione sfuggente e vertiginosa in cui ogni verità si smarrisce, realizzando la fusione inestricabile ed unica fra astratto e concreto, che è l'equivalente alchemico della trasformazione in oro». *Ibidem*.

¹²⁹ Si tratta di un testo teatrale che prende come spunto la vita del pittore rinascimentale Paolo Uccello, ispirato alle *Vite immaginarie* di Michel Schwob. Artaud indica questo testo come "*premier*

di Uccello nasce, come puntualizzano Umberto Artioli e Francesco Bartoli, dal suo approccio alla prospettiva, segnato dalla disseminazione dei punti di vista nell'inseguire "un tipo di linguaggio in cui all'opposizione di soggetto e di oggetto subentra l'evidenza oscura di un mormorio diffuso all'infinito"¹³⁰. Florinda Cambria ha ripreso questa riflessione per far notare che le oscillazioni del punto di vista nel testo di Artaud sono una sorta di "slittamento del soggetto nell'oggetto del dramma, o del drammaturgo nel suo personaggio, o, ancora, del potenziale regista nel potenziale attore"¹³¹. Questo spostamento segna una fondamentale ridefinizione del "dramma", che è tradizionalmente fondato sul rapporto di tensione tra soggetto e oggetto per alimentare con l'azione l'intreccio. Nel dramma mentale, è il pensiero come paesaggio interiore a diventare dramma, azione:

In primo luogo, infatti, viene qui scalzata la distinzione fra azione e riflessione teatrale: il gesto unificante sta nel far coincidere i territori propri dell'una nell'altra in un fare effettivo ed efficace. E' il pensiero stesso che si caratterizza come dramma, in senso pieno: come azione, dunque; ma anche come rappresentazione (teatrale); come produzione, assimilazione e riproduzione di contrasti; come accadimento violento, ritmico e pulsante. [...] In secondo luogo, se "azione teatrale" e "azione mentale" possono a questo livello coincidere è perché Artaud le pone in un rapporto precipuo con lo statuto rappresentativo: entrambe tendono, infatti, a sopprimere proprio quella distanza, quello scarto necessario a che qualcosa possa essere doppiato - cioè oltrepassato e, insieme, rappresentato. "Azione teatrale" e "azione mentale", dunque, sarebbero in tal senso non doppiabili, non rappresentabili.¹³²

Pensiero-azione, ma anche pensiero-corpo, secondo il principio dell'identità tra corpo e mente che segna la traiettoria del visionario artista francese. In questo senso, ha ragione Ruffini a definire il dramma mentale di Artaud come dramma fisiologico¹³³. Artaud, con ciò, viene a ridefinire l'intero quadro del teatro sia come

essai de drame mental". Cit. in F. CAMBRIA, *Corpi all'opera. Teatro e Scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaca Book, 2001, ["Di Fronte e Attraverso" n° 543], p. 74.

¹³⁰ U. ARTIOLI - F. BARTOLI, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 27.

¹³¹ F. CAMBRIA, *Corpi all'opera...*, cit., p. 76.

¹³² *Ivi*, p. 77.

¹³³ F. RUFFINI, *I teatri di Artaud...*, cit., p. 57.

scrittura che come *performance*. Il rapporto che Artaud stabilisce tra pensiero, parola e corpo ha infatti portato a fondere sempre di più queste realtà, considerando anche il decorso dei suoi disturbi psichici. Non possiamo approfondire altri aspetti importanti della sua vita, dei suoi scritti e del suo pensiero, che hanno un'entità molto ampia e possono essere divisi in diverse fasi, ma ci sembra fondamentale menzionare il cosiddetto Secondo Teatro della Crudeltà, sviluppatosi dopo la sua permanenza in Messico¹³⁴. Artaud, in questo paese, ha avuto esperienze di tipo sciamanico che gli hanno fatto compiere passi profondi nel suo percorso interiore¹³⁵. Poco dopo il ritorno in Francia, stremato dalla tossicodipendenza, viene internato a Ville-Evrard e poi a Rodez. Sotto le cure del Dott. Ferdière, Artaud è incentivato a disegnare e scrivere, e sono famosi i suoi *Quaderni* di Rodez, in cui la scrittura viene vissuta sia come impossibilità di registro del pensiero che come materiale di costruzione di un nuovo corpo¹³⁶. La ricostruzione del corpo avviene

¹³⁴ Questa esperienza viene raccontata in *D'un voyage au pays des Tarahumaras*, raccolta di testi da cui emerge uno stretto legame tra poesia e delirio. I riti mistici con il Peyote lo convincono che le visioni che ne derivano conducono al suo vero io. Commenta Camille Dumoulié: «In Messico, quindi, Artaud percorrerà la via di una rigenerazione mitica attraverso i riti (...). La sensazione che nella legge vi sia qualcosa che non regge e che buca continuamente il linguaggio spinge Artaud a una risposta da poeta, che passa per la ristrutturazione dell'ordine simbolico e l'invenzione creatrice (...). Più vengono a mancare i punti di riferimento, più l'ordine simbolico è squarciato, e più il mondo si popola di voci e di segni, quasi a colmare il senso di vuoto che avanza. (...) Ben presto non sarà più il caso né di scrivere né di interpretare, e nemmeno di leggere quei segni, dovremo identificarci con essi, con il discorso dell'Altro e, quindi, scomparire come soggetti della scrittura». C. DUMOULIE', *Antonin Artaud*, Genova-Milano, Costa&Nolan, 1998, pp. 99-100.

¹³⁵ Prima di lasciare Parigi per andare in Messico, Artaud ha scritto in una lettera al suo amico Barrault (17 giugno 1936): «I am looking for something precious. When I have it in my possession I will automatically achieve the *true drama* - perhaps it's not a matter of theatre on the stage - that I should create, this time with the certainty of succeeding». La ricerca di Artaud era principalmente una ricerca di vita, per cui il suo impulso viscerale era di eliminare la differenza tra teatro e vita, che è andato sempre più radicalizzandosi fino a *in ultimis* osare di eliminare totalmente il meccanismo di rappresentazione attraverso i segni; cfr. HAYMAN, *Artaud and...*, cit., p. 111.

¹³⁶ Nell'ultimo Artaud, già lontano dalla scena e rinchiuso nella casa di cura, la scrittura diventa il suo territorio privilegiato e i quaderni una specie di "laboratorio". Come fa notare Di Palmo: «I quaderni [di Rodez] documentano la totale sfiducia nei confronti di una registrazione fedele dei propri pensieri, in quanto l'autore non è in grado di dare un senso compiuto e intelligibile a un'elaborazione psichica che implica, al suo interno, sfaccettature dai tratti indefinibili e sempre sfuggenti. La scrittura si impone dunque come un momento estraneo rispetto al nucleo originario da cui è scaturita. Pensiero e registrazione di quel pensiero non collimano, si elidono a vicenda, diventando valori sostanzialmente distinti. E' logico che, in un simile contesto, il risvolto ontologico dell'opera di Artaud acquisti una valenza pressoché rovesciata, imponendosi come la non-registrazione di un pensiero o, per essere più esatti, la non-registrazione di un non-pensiero»; DI PALMO, *Lei delira, signor Artaud...*, cit., p. 150.

attraverso l'oralità di tale scrittura: parole che scaturiscono dal corpo e ad esso ritornano modellandone l'esistenza¹³⁷. Tutta la produzione artaudiana degli anni Quaranta è segnata da glossolalie, rotture sintattiche, cumuli di immagini¹³⁸. Marco de Marinis traccia una lucida analisi di tale periodo, dimostrando che non sono soltanto il risultato di elaborazioni mentali confuse e deliranti, ma che anzi affondano in pratiche teatrali ben precise e concrete, che si collocano tra gli esperimenti più innovativi del Novecento. Per De Marinis, la discontinuità tra il Primo e il Secondo Teatro della Crudeltà può essere colmata con l'idea di un *teatro efficace*¹³⁹. Negli scritti dedicati al teatro degli ultimi anni di vita, in cui parla di un "teatro di sangue", Artaud porta al limite il "lavoro su se stessi" stanislavskijano, vivendolo nella carne attraverso il suo percorso di ricostruzione psicofisica a Rodez¹⁴⁰. Puntualizza De Marinis:

La pratica di cui il 2° Teatro della Crudeltà costituisce l'estrapolazione al limite, ovvero la trasfigurazione, è innanzitutto quella, personale e privata, di ricostruzione psicofisica che Artaud intraprende nell'asilo di Rodez, per proseguirla e svilupparla dopo il ritorno a Parigi: vera e propria estremizzazione dello stanislavskijano "lavoro su se stessi"

¹³⁷ A proposito di scrittura e oralità nell'ultimo Artaud, disserta Carlo Pasi: «Nell'emersione della sua condanna al silenzio, nell'*asile* di Rodez (1943), Artaud persegue la riconquista di un corpo nuovo, attraverso la sperimentazione di una nuova forma di scrittura, declamata, scandita secondo ritmi corporei. E' la presa di possesso di una sorta di oralità, già utilizzata nel passato, ma mai con simile violenza, nei suoi effetti perturbanti e rigeneratori della scrittura stessa. Si assiste infatti all'osmosi fra oralità e scrittura con l'alternazione e l'intensificazione di entrambi i registri. Mentre prima si voleva ancora salvaguardare la specificità di ognuno, ora è come se la voce stessa penetrasse in qualche modo nella scrittura fondando un ibrido in cui si esaltano le particolarità forti degli opposti: una scrittura orale»; cit. in *ivi*, p. 152.

¹³⁸ Questo aspetto della scrittura di Artaud in questa fase è affascinante, e ha dato luogo a diverse interpretazioni rilevanti, come quelle di Deleuze e Guattari (*L'Anti-Edipo*) e Derrida (*La disseminazione*), che l'hanno considerato come uno "sfondamento" del muro del significante, o quella di Galzigna, che considera le glossolalie "la capitolazione definitiva della forza agonistica del processo cognitivo primario che chiamiamo 'linguaggio'". Cfr. lo studio di S. LO GIUDICE, *Il collasso della parola in Antonin Artaud*, riv. *Segni e comprensione* dell'Università del Salento, disponibile in <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/segnicompr/article/viewFile/i18285368aXXIIIIn67p34/6634>. Lavoro emblematico di questa fase, registrato poco prima della sua morte, è l'opera (non a caso) radiofonica *Per farla finita con il giudizio di dio* (1948), che ha un tessuto sonoro costituito da grida, rumori, sintassi interrotta.

¹³⁹ M. DE MARINIS, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999, p. 48.

¹⁴⁰ De Marinis parla di "teatro di sangue" riprendendo una lettera di Artaud a Paule Thévenin, definita a suo tempo come "l'ultima lettera sul teatro", cit. in DE MARINIS, *La danza alla rovescia...*, p. 52.

condotto in condizioni estreme, quali erano quelle in cui egli versa nel '43, distrutto da sei anni di internamenti durissimi [...]. Questa pratica di ricostruzione consistette in un duro lavoro quotidiano sul corpo e sulla voce basato sul metodo del *souffle* (respiro) che Artaud aveva elaborato negli anni Trenta per l'attore come "atleta del cuore" e adesso applica su di sé [...]. Si trattava più precisamente di starnuti, fortissime inspirazioni ed espirazioni col naso e con la bocca (*reniflements*), e poi di grida, ritornelli, salmodiamenti, cantilene (*chantonnements*) e giravolte ritmiche (*tournoiements*), che egli eseguiva di continuo, da solo o in presenza di altri: erano esercizi fisico-vocali propedeutici a una difficile e dolorosa riconquista del movimento, del gesto e della voce [...].¹⁴¹

Il concetto di atletismo affettivo era stato lanciato in *Un'atletica affettiva*, scritto tra il '35 e il '36, testo nel quale definisce l'attore un "atleta del cuore"¹⁴². In questa "atletica affettiva", il respiro ha un ruolo fondamentale, così come la consapevolezza del suo Doppio, il suo Essere metafisico¹⁴³. Il respiro è lo strumento per eccellenza della ricostruzione dell'identità, e con esso la voce, e con essa l'oralità, che poi diventa scrittura orale (o vocale). Tuttavia, la pratica degli anni Quaranta si distanzia dall'idea originale di atletismo affettivo, perché volta a formare "l'individuo uomo" e non l'attore¹⁴⁴. Franco Ruffini ha identificato che, in questa fase, Artaud non usava più l'atletismo affettivo per fare teatro, ma si serviva del teatro per continuare a vivere: un rovesciamento tra fini e mezzi¹⁴⁵. Questo

¹⁴¹ DE MARINIS, *La danza alla rovescia...*, cit., p. 54.

¹⁴² ARTAUD, *Il Teatro e...*, cit., p. 242.

¹⁴³ «E' certo che a ogni sentimento, a ogni movimento dello spirito, a ogni sussulto dell'affettività umana, corrisponde un respiro che gli è proprio. (...) Per sfruttare la propria affettività - come un lottatore si serve dei suoi muscoli, bisogna considerare l'essere umano come un Doppio, come il Ka delle Mummie egiziane, come uno spettro perpetuo dal quale s'irradiano le forze dell'affettività». In *Un'atletica affettiva*, Artaud diseca le diverse modalità di respiro, prendendo come spunto la Cabala. Ivi, p. 244.

Il metodo del respiro (*souffle*) ha condizionato anche il ritmo dei suoi ultimi testi. Di Palmò riporta il seguente: «Molti degli ultimi testi di Artaud saranno dettati ad amici, tra cui Paule Thévenin, seguendo una particolare cadenza respiratoria (in parte ripresa dall'Atletismo affettivo) e accompagnandosi con un coltello o un martello che l'autore batteva contro una superficie solida (...)». DI PALMÒ, *Lei delira, signor Artaud...*, cit., p. 153.

¹⁴⁴ Artaud ha scritto un romanzo autobiografico intitolato *Histoire Vécue di Artaud le Momo* (1946-7). Nei materiali di preparazione, l'artista specifica la differenza tra l'atletismo affettivo ne *Il Teatro e il suo doppio* e quello dell'ultimo periodo della sua vita. Cfr. DE MARINIS, *La danza alla rovescia...*, cit., 58.

¹⁴⁵ Cit. in ivi, p. 61.

aspetto annuncia fortemente l'attore performer di Grotowski e l'arte come veicolo¹⁴⁶. De Marinis, tracciando un'analisi comparativa tra il "teatro di sangue" artaudiano e le coeve o successive sperimentazioni teatrali con le azioni fisiche (Stanislavskij, Grotowski, Mejer'hold, Coupeau, Decroux, Steiner, Gurdijeff), conclude che il loro obiettivo comune era "disarticolare gli automatismi" che bloccano e condizionano il comportamento umano a livello fisico, emotivo e intellettuale, ma in Artaud questo necessario processo di "rigenerazione corporea" ha un carattere infinito, è un processo continuo e ininterrotto "per la conquista di un'identità indivisa e non alienata, artisticamente costruita"¹⁴⁷. Nell'ultimo Artaud, il Teatro della Crudeltà prende le forme del "corpo senza organi" e della "danza alla rovescia". Per Ruffini, il "corpo senza organi" si riferisce a un paesaggio del corpo, agli antipodi di un'idea anatomica del corpo come può essere il "corpo con organi"¹⁴⁸. Poiché a quest'ultimo non accede la coscienza (funziona tutto in automatico), esso non è il vero corpo e deve essere distrutto, perché ne nasca uno nuovo. Si tratta di fare tabula rasa, affinché questo corpo-paesaggio possa popolarsi di nuovo e diventare "corpo fatto di danza". Questa danza del corpo è una "danza alla rovescia", che sta per "i comportamenti attivati dalla coscienza per creare il paesaggio del corpo senza organi", sempre secondo Ruffini¹⁴⁹.

L'eredità di Artaud ha condizionato profondamente gli sviluppi della ricerca teatrale nel secondo Novecento, dagli anni sessanta in poi. Tra il più rilevanti si trovano Jerzy Grotowski, che ha dedicato tutto un capitolo ad Artaud nel suo *Per un*

¹⁴⁶ Il regista polacco Jerzy Grotowski, ideatore del Teatro Povero, è andato alla radice della comunicazione teatrale, spogliando il teatro dei suoi secolari "orpelli". La sua ricerca si incentrava fortemente sull'attore e ha spinto ulteriormente il teatro verso la performance. Nell'ultima fase della sua vita si è dedicato al parateatro, ossia all'Arte come veicolo: il teatro come modalità di ascesa spirituale o esperienza di verticalità. Cfr. M. DE MARINIS, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, disponibile in www.cultureteatrali.org/images/pdf/ct5.pdf. Ne parleremo più approfonditamente nel punto 2.2.

¹⁴⁷ Per De Marinis, è questo il senso della *Projection du véritable corps*, l'ultimo grande disegno fatto da Artaud prima di morire. Nell'interpretazione di Paule Thévenin, amica dell'artista, si tratta della "suprema messa in scena del Teatro della Crudeltà", mentre per lo studioso italiano si tratta della sua ultima grande visione. DE MARINIS, *La danza alla rovescia...*, cit., p. 96.

¹⁴⁸ Per lo studioso, Artaud è uno studioso che fa da poeta, nel senso che scruta minimamente i moti e i meccanismi del suo corpo. RUFFINI, *I teatri di...*, cit., p. 150.

¹⁴⁹ Ivi, p. 160.

teatro povero (1968); il Living Theatre, che ha fondato gran parte della sua produzione sul Teatro della Crudeltà; e Peter Brook, che da uno studio su Artaud ha costruito il famoso spettacolo *Marat-Sade* (1964). Senza esagerare, si può dire che direttamente o indirettamente tutta l'ondata del performativo si è espansa sulla scia delle idee del poeta folle di Rodez.

2.2. Grotowski: l'attore come performer

Ci soffermiamo brevemente su Grotowski perché questo straordinario regista polacco ha incentrato la sua ricerca teatrale sulla figura dell'attore, sviluppando in modo più tecnico e coeso un *training* attorale, fino a estendere al massimo e addirittura sorpassare i confini del teatro¹⁵⁰. Infatti, nella seconda fase del suo lavoro, Grotowski non parla più di attore ma di Performer.

Jerzy Grotowski ha inizialmente una formazione d'attore. Condivide con Antonin Artaud, sin da giovanissimo, un marcato interesse per gli studi orientali, la spiritualità e il misticismo¹⁵¹. Negli anni Cinquanta, quando Grotowski finisce l'Accademia di Teatro, la tecnica di Stanislavski è già molto consolidata e conosciuta, per cui il giovane attore polacco aderisce completamente al suo "sistema delle azioni fisiche", fatto che sicuramente ne segna il lavoro successivo¹⁵².

¹⁵⁰ Anche se la fase finale "delirante" di Artaud, come abbiamo visto, se esaminata attentamente risulta in realtà una scrupolosa messa in atto della sua tecnica di "ricostruzione" del corpo attraverso il soffio (*souffle*). Tuttavia, essa viene espressa in modo visionario e per questo motivo è stata a lungo fraintesa. Anche per Grotowski, per esempio, Artaud era un "poeta delle possibilità teatrali" che ha intravisto il futuro, ma non ha elaborato una tecnica teatrale congruente e applicata. Cfr. J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 144.

¹⁵¹ Il lavoro di Grotowski è stato molto spesso accostato a quello di Artaud, ma il regista polacco ha sempre detto di essere entrato in contatto con gli scritti del visionario francese in una fase già avanzata della sua ricerca, dichiarando un legame più diretto con Stanislavskij. Infatti, è stato il maestro russo ad approcciare per la prima volta il lavoro dell'attore come lavoro su di sé, e Grotowski lo ha portato alle estreme conseguenze. Cfr. J. SLOWIAK - J. CUESTA, *Jerzy Grotowski*, London-New York, Routledge, 2007, p. 23.

¹⁵² Nell'ultima fase del suo lavoro, Stanislavskij si è dedicato al lavoro sulle azioni fisiche. Per un'analisi approfondita del "metodo" e della ricerca del maestro russo, cfr. F. RUFFINI, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari, Laterza, 2003, [" Percorsi", n° 53]. Nell'articolo *Stanislavskij e Grotowski: la connessione*, Thomas Richards esplicita il forte legame del regista con gli ultimi sviluppi della ricerca attorale del maestro russo: «Grotowski ha idee molto precise a proposito del periodo finale del lavoro di Stanislavskij. E' convinto che il "metodo delle azioni fisiche" sia la

Vista la sua ammirazione per il teatro russo, trascorre un periodo a Mosca dove approfondisce questa visione, entrando anche in contatto con la pratica teatrale di Meyerhold. Dopo il periodo a Mosca, parte per un viaggio in Oriente, per finalmente stabilirsi in Polonia alla fine degli anni Cinquanta. L'incontro con Ludwig Flaszen, letterato e critico teatrale, segna una svolta. Assume insieme a lui la direzione del Teatro delle 13 File (Teatr 13 Rzedow) a Opole e forma un *ensemble*, al quale prendono parte gli attori Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Antoni Jholkowski, Zbigniew Cynkutis, Ryszard Cieslak e Stanislaw Scierski, gruppo che lo accompagnerà lungo venticinque anni di creazione teatrale. Nel periodo del Teatro delle 13 File (1959-1962), Grotowski crea cinque spettacoli: *Orpheusz* (1959), *Kain* (1960), *Mistero Buffo* (1960), *Shakuntala* (1960) e *Dziady* (1961), attraverso i quali emergono i primi principi del "teatro povero". Già dalla prima produzione, Grotowski mostra un atteggiamento polemico rispetto al testo scritto e traccia i primi passi verso il performativo. Scrive Flaszen in proposito:

E' evidente che ciò che accade al Teatro delle 13 File ha poco in comune con il teatro cosiddetto letterario, il cui fine superiore è la fedeltà filologica al testo e l'illustrazione pratica della visione dell'autore. Da questo punto di vista, il "13 File" si sente quello che alcuni chiamano un teatro autonomo. Il testo costituisce qui solo uno - benché in nessun modo sottovalutato - degli elementi dello spettacolo. I punti culminanti dello spettacolo non collimano con i punti culminanti del testo, ma sono ottenuti con mezzi specificamente teatrali; il regista procede con la *pièce* abbastanza liberamente, cancellando, trasponendo l'ordine, cambiando gli accenti; una sola cosa evita: di aggiungere testo.¹⁵³

Da subito il rapporto di Grotowski con il testo si rivela estremamente malleabile; lo considera uno dei tanti elementi dello spettacolo, come voleva Artaud. La tecnica da lui utilizzata è quella del *montaggio*, intesa come processo di

perla più preziosa nel lavoro di Stanislavskij». T. RICHARDS, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 2002³, p. 17. Cfr. anche SLOWIAK - CUESTA, *Jerzy Grotowski*, cit., p. 6.

¹⁵³ L. FLASZEN - C. POLLASTRELLI (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba*, Pontedera, Fondazione Teatro Pontedera, 2001, p. 79.

isolamento, selezione e composizione del testo e delle azioni fisiche¹⁵⁴. Nel periodo a Opole iniziano anche gli esperimenti con lo spazio scenico, che hanno in Gurawski un collaboratore importante¹⁵⁵. Nel 1962, il teatro / gruppo di lavoro cambia nome e diventa "Teatro Laboratorio". Da quel momento in poi il processo di ricerca si approfondisce¹⁵⁶. Dopo la trasferta a Wroklau, va in scena *Akropolis*, a proposito del quale il critico Flaszyn conia il termine "teatro povero"¹⁵⁷. Grotowski farà di questo concetto una vera e propria estetica teatrale, illustrandolo in un articolo e poi in un libro. Si tratta di una tappa fondamentale per il teatro del secondo Novecento. Nel volume *Per un teatro povero*, il regista polacco fa le seguenti affermazioni:

Per quanto il teatro possa estendere e sfruttare le proprie risorse meccaniche, esso rimarrà pur sempre inferiore sul piano tecnologico al cinema e alla televisione. Propongo perciò la povertà in teatro. Noi facciamo a meno dell'impianto palcoscenico-sala: una diversa sistemazione degli attori e spettatori viene ideata per ogni nuovo spettacolo. In tal modo, sono possibili infinite soluzioni del rapporto attore-pubblico. [...] Abbiamo fatto a meno del cerone, di nasi posticci, di pance

¹⁵⁴ «Grotowski used montage as a process of isolating, selecting and arranging both text and action. But in his Theatre of Productions phase, Grotowski's montage was always in relation to a literary text, and included extreme redaction of the text. The montage often contradicted the text and at times reinforced it». K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American theatre: translation, transmission, dissemination*, Ann Arbor, Pro Quest, 2008, p. 92. Lo stesso autore fa notare che è soltanto con lo spettacolo *Apocalypsis cum figuris* (1968), nel periodo del Teatro Laboratorio, che le procedure di montaggio e il rapporto con il testo vengono portati a un livello ancora più radicale.

¹⁵⁵ In realtà, l'architetto scenico Gurawski arriva al Teatro delle 13 File nella fase finale di *Sakuntala* (1960) e partecipa integralmente all'ultima produzione, *Dziady* (1961). In questo spettacolo, per la prima volta Grotowski abolisce completamente il palcoscenico tradizionale. Con l'aiuto di Gurawski, crea una scena caratterizzata da "isole" di sedie apparentemente disposte in modo casuale, giocando con la percezione degli spettatori, la disseminazione dei punti di vista e l'interazione tra di loro. Gli spettatori diventano partecipanti allo stesso titolo degli attori in una cerimonia collettiva. Cfr. J. KUMIEGA, *The theatre of Grotowski*, London - New York, Methuen, 1987, pp. 33-38. Grotowski stesso specifica che in *Dziady* (Gli Avi) prende forma la "variante del teatro senza scena", ossia separazione tra spettatori e attori. Cfr. FLASZYN - POLLASTRELLI (a cura di), *Il Teatro Laboratorio...*, cit., p. 66.

¹⁵⁶ Nei primi anni del Teatro delle 13 File, Grotowski si era concentrato sul rapporto tra attore, spettatore e spazio, ma è solo con le ricerche sistematiche realizzate nel Teatro Laboratorio che queste tematiche raggiungono un livello molto più innovatore. Il *training* degli attori non è più finalizzato a una messa in scena specifica, ma a un processo di crescita che ha valore di per sé. Tale *training* aveva un carattere mistico, ma è stato rivelato al pubblico solo più tardi per via delle costrizioni del comunismo polacco. Ivi, p. 19.

¹⁵⁷ SLOVIAK - CUESTA, Jerzy..., cit., p. 13.

imbottite con i cuscini - tutto ciò insomma che l'attore indossa nel camerino prima della rappresentazione. Avevamo reputato prettamente teatrale che l'attore si trasformasse da un tipo all'altro, da un personaggio all'altro, da una silhouette all'altra - sotto lo sguardo del pubblico - in un modo *povero*, servendosi soltanto del proprio corpo e della propria arte. [...] L'accettazione della povertà in teatro, lo sfrondamento di tutti gli elementi parassitari, ci ha svelato non solo la trama di questo strumento, ma anche le ricchezze inesplorate che risiedono nelle più intime profondità della forma artistica.¹⁵⁸

Analogamente ad Artaud, Grotowski concentra i propri sforzi sull'identificazione dello specifico teatrale, che per lui si incentra principalmente sulla "povertà" intesa come un andare alla radice dell'arte: il lavoro trasformativo dell'attore a partire dal proprio corpo e il rapporto libero che si instaura tra lui e lo spettatore¹⁵⁹. E' illuminante questo brano di *Per un teatro povero*:

Possiamo definire il teatro come "ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore". Tutto il resto è supplementare - forse necessario - ma supplementare. Non per puro caso, l'evoluzione del nostro Teatro Laboratorio si è svolta da un teatro ricco di mezzi - in cui venivano utilizzate continuamente le arti plastiche, luci e musica - nel senso di un teatro ascetico, a cui siamo pervenuti negli ultimi anni: un teatro ascetico in cui gli attori e il pubblico sono tutto ciò che è rimasto. Tutti gli altri elementi visuali, per esempio gli elementi plastici, sono costruiti dal corpo dell'attore e gli effetti acustici e musicali dalla sua voce. Con questo non intendo dire che noi disprezziamo la letteratura, ma semplicemente che non troviamo in essa la fonte creatrice del teatro, sebbene le grandi opere letterarie possano esercitare una funzione stimolante sul processo creativo.¹⁶⁰

Il "teatro ricco" di cui parla - inteso come sintesi di discipline, che si associa al concetto di "teatro totale" di matrice wagneriana - si ricollega anche alla tradizione teatrale che pone il testo in una posizione privilegiata. Per Grotowski è

¹⁵⁸ J. GROTOWKI, *Per un teatro...*, cit., pp. 26-28.

¹⁵⁹ Eugenio Barba, fondatore dell'Odin Teatret, ha avuto un'importante esperienza al Teatro Laboratorio di Grotowski. Barba sostiene di aver intravisto nel "teatro povero" di Grotowski una "profonda rivoluzione", che trasformava "il corpo materiale del teatro in quattro punti fondamentali: il rapporto tra scena e sala; quello tra il regista e il testo da mettere in scena; la funzione dell'attore; e la possibilità trasgressiva del mestiere teatrale". E. BARBA, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, il Mulino, 1998, p. 42.

¹⁶⁰ J. GROTOWKI, *Per un teatro...*, cit., p. 41.

necessario distinguere gli ambiti del teatro e della letteratura, ma mentre quest'ultima è il territorio dello scrittore, il primo è appannaggio dell'attore. Su questo punto, Grotowski è categorico: "Noi riteniamo in effetti che la tecnica scenica e personale dell'attore sia il nucleo dell'arte teatrale"¹⁶¹. Anche sul tema della preparazione dell'attore, Grotowski è stato pioniere. Per lui, il percorso di approfondimento attorale è una "via negativa": non va verso l'acquisizione di tecniche ma di "rimozioni di blocchi psichici"¹⁶². In risonanza con le idee di Artaud, egli attribuisce all'attore uno statuto sacro¹⁶³. Tale idea di "sacralità" è radicata nella sua formazione "mistica" basata sulla tradizione di ricerca psicologica e animica del "vero Sé"¹⁶⁴. Secondo Franco Perrelli, in questa idea è racchiuso uno dei principi fondamentali del teatro e del post-teatro di Grotowski: un percorso di ascesa che si compie nel fare artigianale dell'arte dell'attore¹⁶⁵. Se il percorso del Teatro Laboratorio è un percorso di sottrazione e ricerca dell'indispensabile nel teatro, restano il corpo dell'attore e la sua voce come materia prima per la costruzione dello spettacolo. Nel "teatro ascetico" di Grotowski, l'attore è il protagonista di un sacrificio rituale che si perfeziona con lo spogliamento in scena di ogni maschera, intesa come blocco interno; con questo sommo sacrificio, permette allo spettatore di fare lo stesso a sue spese¹⁶⁶. Si tratta di una "santità laica" maturata attraverso un processo di *auto-penetrazione*: lo svelamento di ciò che gli è più intimo e

¹⁶¹ Ivi, p. 21.

¹⁶² Proprio per questo motivo, che ha anche delle implicazioni spirituali, Grotowski è stato considerato anche una specie di guru. H. Filipowicz riferisce alcuni giochi di parole sulla sua persona: Gurutowki o Growtowski (dall'inglese 'grow', crescita). Cfr. H. Filipowicz, *Where is Gurutowski?*, in R. SCHECHNER - L. WOLFORD (a cura di), *The Grotowski sourcebook*, London - New York, Routledge, 2001².

¹⁶³ Artaud parlava dell'attore come martire: "Gli attori devono essere come martiri che mentre vengono bruciati vivi ci lanciano ancora dei messaggi dai roghi". Per un esame approfondito del martirio in Artaud, cfr. la tesi di dottorato di S. MARENZI, *Follia, paesaggi del corpo e teatro*, disponibile su <http://dspace-roma3.caspur.it/bitstream/2307/549/1/AntoninArtaud.pdf>.

¹⁶⁴ Grotowski aveva letto l'India Segreta di Paul Brunton (1934) da ragazzo, aveva studiato il sanscrito ed ebbe un rapporto intenso con l'opera del saggio indiano Ramana Maharshi. Era nota anche la sua passione per la letteratura russa, specialmente l'opera di Dostoevskij. Riguardo l'importanza di questi autori nella sua formazione, cfr. le testimonianze di Grotowski in SCHECHNER - WOLFORD, *The Grotowski...*, cit., p. 252-70.

¹⁶⁵ F. PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 39.

¹⁶⁶ GROTOWSKI, *Per un...*, cit., p. 41.

doloroso¹⁶⁷. L'approccio alla recitazione con queste premesse porta l'attore a un controllo estremo del suo apparato biologico e psichico, a somiglianza di uno *yogi*, per poi arrivare alla trance e all'eccesso. Tra gli spettacoli del Teatro Laboratorio, si intravede ne *Il Principe Costante* (1965) il culmine di questa ricerca attorale, con Rizard Cieslak nella personificazione dell'attore santo¹⁶⁸. Si tratta dell'ultima produzione, basata su un testo convenzionale, quello di Calderón de la Barca, e che ha poi portato Grotowski e il suo Teatro Laboratorio al centro dell'attenzione internazionale¹⁶⁹. Dopo un periodo di crisi, segnato dalla rivoluzione del Sessantotto e dalla difficile situazione politica in Polonia, va in scena uno degli spettacoli teatrali più importanti del Novecento: *Apocalypsis Cum Figuris* (1969).

Come osserva Annamaria Cascetta, è nel Teatro Laboratorio che la "scrittura per la scena ha il suo maggiore impulso e la sua funzione di modello nella drammaturgia degli ultimi decenni"¹⁷⁰; e *Apocalypsis cum figuris* in particolare incarna in modo emblematico questa svolta. In questo spettacolo, Grotowski si stacca dalla messa in scena di un'opera letteraria per costruire il testo performativo insieme agli attori. Puntualizza Cascetta:

Se negli spettacoli precedenti [...] un testo drammatico era sempre stato all'origine di un percorso creativo che, pur dipanandosi poi liberamente, partiva almeno dalla distribuzione di ruoli 'trampolino', questa volta non c'era una vera e propria base di partenza testuale. La grande capacità improvvisativa sviluppata nelle lunghe ore di

¹⁶⁷ Ivi, pp. 41-2.

¹⁶⁸ Gli spettacoli del Teatro Laboratorio a Wroclau sono stati *Kordian* (1962), *Akropolis* (1962), *Dr. Faustus* (1963), *Studio su Amleto* (1964) e *Il Principe Costante* (1965).

¹⁶⁹ Nel 1965 al Festival di Teatro di Nancy, in Francia, *Il Principe Costante* fa scalpore. Segue un lungo tour, durato fino al 1969, durante il quale Grotowski e Cieslak tengono diversi seminari. In questo periodo, incontra Peter Brook, che parla della reazione degli attori britannici sul lavoro con Grotowski in un seminario al Royal Shakespeare Company come di uno choc. In questo periodo incontra anche Joseph Chaikin dell'Open Theatre di New York, in quale dichiara di esserne stato profondamente influenzato. Grotowski ha infatti segnato profondamente il teatro di ricerca degli anni Sessanta e Settanta.

¹⁷⁰ A. CASCETTA, "*Apocalypsis cum figuris*" (1968). *Il modello di Grotowski nel 'metodo' del Teatro Laboratorio*, in A. CASCETTA - L. PEJA (a cura di), *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 145.

training fu dunque la base del lavoro creativo. Furono i corpi a essere 'usati' in scena, prima delle parole.¹⁷¹

Grotowski lavora all'incirca tre anni con gli attori, con un atteggiamento registico di ascolto¹⁷², per poi arrivare a una drammaturgia costruita con frammenti di testi molto disparati: citazioni dai Vangeli di Giovanni, Luca, Matteo, dall'Apocalisse, dai libri biblici di Giobbe, dei Salmi, del Cantico dei Cantici, da Dostoevskij, I fratelli Karamazov, dai poemi di Eliot (*Mercoledì delle ceneri*, *La terra desolata*), da Simone Weil (*La coscienza soprannaturale*). L'analisi di Cascetta è molto precisa e acuta nell'identificare in *Apocalypsis* la presenza di "personaggi-performer", concetto che getta luce sul rapporto che il teatro performativo può instaurare con la letteratura (teatrale o meno), e che di fatto ha segnato lo sviluppo della drammaturgia degli ultimi decenni del Novecento e dell'inizio del XXI secolo. A proposito di Dostoevskij, il cui frammento *Il Grande Inquisitore* è stato usato nello spettacolo, afferma la studiosa:

[...] Dostoevskij aveva per il teatro una vera idiosincrasia, ma in quanto finzione, artificio, secondo i canoni di molta prassi teatrale ottocentesca; il teatro l'aveva in realtà nel sangue: come autopenetrazione e scoperta, messa in scena dell'io più profondo del personaggio-performer, come "dialogicità", dialettica di posizioni oggettivate nella mischia del mondo della vita (quello che, come è noto, Michail Bachtin definisce "romanzo polifonico" e che si può forse ricondurre alla originaria performatività della sua scrittura), confronto libero e scoperto, assunzione-profanazione delle grandi mitografie fondanti della cultura europea.¹⁷³

¹⁷¹ Ivi, p. 147.

¹⁷² Ludvik Flaszen ha identificato un profondo cambio nel fare registico di Grotowski in questo spettacolo: «I remember (...) in the course of *Apocalypsis*, Grotowski discovered another way of work and who he was in the work. The basic method of his activity was no longer the instruction of the actors, but rather expectation. He sat silently, waiting, hour after hour. This was a very great change, because previously he really was a dictator. At that point there was no more theatre, because theatre to some extent requires dictatorship, manipulation». Si tratta di un passo fondamentale verso la concezione del teatro come evento, che è la premessa su cui si fonda il teatro performativo fino ai nostri giorni. Per un resoconto dettagliato del processo di lavoro di *Apocalypsis cum figuris*, cfr. KUMIEGA, *The Theatre of...*, cit, pp. 87-105.

¹⁷³ CASCETTA, *La prova del nove...*, cit, p. 157-8.

E' questo personaggio-*performer* l'eventuale possibile personaggio per un attore che non assorbe più le funzioni di rappresentare un ente astratto costruito sulla carta, ma di farsi presente in un evento scenico in cui il gioco mimetico è molto più labile quando non completamente assente (come succederà negli esperimenti successivi di piccoli gruppi o singoli artisti, sulla scia degli esperimenti grotowskiani). Se esiste un personaggio, esso si confonde con il corpo e l'individualità dell'attore stesso che, essere umano denudato in un processo di autopenetrazione, è semplicemente *presenza* in scena. Questo approccio, inaugurato con forza in *Apocalypsis*, propone una rivalutazione integrale dell'esperienza teatrale che passa ad assumere la dimensione di un **evento** piuttosto che di una rappresentazione o messa in scena.

Si può dire che *Apocalypsis* chiuda la fase di ricerca teatrale intensa del Teatro Laboratorio per inaugurare la fase successiva, quella del parateatro (ossia dell'esplorazione di un territorio oltre i confini del teatro). Durante un seminario presso l'Università di Roma, nel 1982, Grotowski dichiara che è stata la presenza di un tipo di spettatore diverso nei suoi spettacoli, alla fine degli anni 60, a far spostare il suo interesse¹⁷⁴. Il suo desiderio diviene allora quello di coinvolgere lo "spettatore-amico" nel processo di autopenetrazione compiuto dagli attori non soltanto come testimone, ma in modo ugualmente partecipativo¹⁷⁵. Il parateatro grotowskiano¹⁷⁶ si caratterizza per l'eliminazione totale della figura dello spettatore con lo scopo di ottenere un autentico "incontro" tra gli individui attraverso un processo collettivo di spogliamento interiore. Kumiega giustamente osserva che questa autentica

¹⁷⁴ SLOWIAK - CUESTA, *Jerzy Grotowski*, cit., p. 34.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Alcuni critici dividono il lavoro di Grotowski in Teatro e Post-teatro, come Kumiega. La fase del post-teatro include quella della ricerca parateatrale (1970-1975), quella del teatro delle fonti (1976-1982), quella del dramma oggettivo (1983-1986) e quella dell'arte come veicolo (1987-1999). De Marinis fa notare che tali divisioni sono fuorvianti, poiché sarebbe più adeguato distinguere tra Grotowski grande creatore di spettacoli e Grotowski grande ricercatore teatrale che va oltre lo spettacolo; secondo gli studiosi, Grotowski non ha mai lasciato il teatro, ma lo spettacolo, per poi approdare alle *performing arts*. Cfr. M. DE MARINIS, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, disponibile in <http://www.cultureteatrali.org/images/pdf/ct5.pdf>.

comunione è il fondamento stesso dell'arte della *performance*¹⁷⁷. Il lavoro di gruppo si stacca da una finalità artistica, non mira più alla costruzione di uno spettacolo ma acquisisce valore per se stesso, come processo di crescita con connotati spirituali. Dopo un periodo di "chiusura", in assenza completa di osservatori esterni, Grotowski decide di aprire gradualmente le lezioni di lavoro in occasioni circoscritte¹⁷⁸. La diffusione delle ricerche parateatrali di Grotowski ha avuto un considerevole impatto sulla società teatrale internazionale. De Marinis individua nel tentativo di superamento del teatro-spettacolo, inteso come territorio della rappresentazione mimetica, la vera rivoluzione del Novecento teatrale:

[...] la vera, grande rivoluzione teatrale del secolo che si è da poco concluso è consistita nel fatto che per la prima volta (dopo la sua reinvenzione cinquecentesca) il teatro ha lasciato l'orizzonte tradizionale del divertimento, dell'evasione, della ricreazione (comprese le loro varianti colte-impegnate) per diventare anche un luogo nel quale dare voce (e, se possibile, soddisfare) a bisogni ed esigenze cui mai fino ad allora (salvo isolate eccezioni) si era cercato di rispondere mediante gli strumenti del teatro: istanze etiche, pedagogiche, politiche, conoscitive, spirituali.[...] E' in questa direzione che va cercato il segreto del Novecento teatrale, di cui Jerzy Grotowski detiene sicuramente una delle chiavi principali.¹⁷⁹

Nelle fasi successive del suo lavoro, Grotowski ha portato avanti la propria ricerca a un livello sempre più profondo. Nel cosiddetto "teatro delle fonti", l'attenzione viene posta sulle "azioni", sulla ricerca di un "movimento che è risposta" alla radice

¹⁷⁷ «This "last division" separating the actor from authentic communion with the audience was the very concept of performance itself, which contains the fundamental criterion of artistic form». Infatti, non è possibile recitare nella performance, che è l'arte della presenza per eccellenza. KUMIEGA, *The theater of...*, cit., p. 148.

¹⁷⁸ Il lavoro di parateatro si svolse dal 1970 al 1973 con "ospiti" selezionati, a Wroclaw e Brzezinka. La prima apertura avvenne nel giugno del 1973, durante un evento riferito come *Progetto Speciale*. Successivamente, il lavoro parateatrale è stato portato all'estero (Stati Uniti, Nuova Zelanda, Canada, Australia e Giappone). Queste dimostrazioni di lavoro hanno portato a uno scambio intenso attraverso workshop ed eventi paralleli, influenzando fortemente le realtà teatrali locali. Di particolare rilievo è stato l'evento del 1975, Università di Ricerca del Teatro delle Nazioni, che ha riunito più di 4.500 persone con ospiti di spicco (Peter Brook, Barrault, il nostro Ronconi, per citarne alcuni). Il regista americano André Gregory lo ha definito "una specie di rivoluzione - non politica, ma creativa". Cit. in *ivi*, p. 38.

¹⁷⁹ M. DE MARINIS, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, cit., p. 7.

dell'essere umano in tutte le sue tradizioni religiose e culturali¹⁸⁰. L'instabilità governativa in Polonia e alcune questioni sociali determinano la fine del Teatro Laboratorio. Grotowski si trasferisce negli Stati Uniti, dove inizia a insegnare in ambito universitario. Questo periodo, conosciuto come quello del "dramma oggettivo", subisce un'interruzione quando, nel 1985, il regista polacco scopre di avere il cancro. Rifiutando l'esigenza di presentazione di un "prodotto finito" da parte degli americani e sentendo una forte urgenza esistenziale a causa del suo problema di salute, si trasferisce in Italia e fonda il Workcenter a Pontedera. Da allora fino alla fine della sua vita, si dedica all'investigazione *dell'arte come veicolo*, affiancato dal collaboratore Thomas Richards. Anche se Grotowski è stato un fondamentale ispiratore delle *performing arts*, avendo sviluppato l'idea dell'attore come *performer*, il suo lavoro non potrebbe essere collocato (esclusivamente) in questo ambito, soprattutto considerando l'ultimo periodo. In un suo famoso articolo questa differenza viene da egli esplicitata:

Dal punto di vista degli elementi tecnici, ne *L'arte come veicolo* tutto è quasi come nelle *performing arts*; lavoriamo sul canto, sugli impulsi, sulle forme del movimento, appaiono anche motivi testuali. E tutto riducendosi allo stretto necessario, fino a creare una struttura altrettanto precisa e finita come nello spettacolo: Azione. [...] Nello spettacolo, la sede del montaggio è nello spettatore; ne *L'arte come veicolo* la sede del montaggio è negli attuari, negli artisti che agiscono. [...] Ne *L'Arte come veicolo*, l'impatto sull'attuante è il risultato.¹⁸¹

La performance non può prescindere dallo spettatore, mentre "l'Arte come veicolo" sì: si tratta di una *struttura performativa* costruita per gli attori, con la finalità di ottenere una totale *awareness* (presenza, o secondo Grotowski "coscienza non legata al linguaggio")¹⁸². Benché la ricerca de "l'Arte come veicolo" utilizzi l'azione (il movimento dentro una struttura) esclusivamente come pratica

¹⁸⁰ Per una spiegazione dettagliata di questa fase del lavoro di Grotowski, cfr. J. GROTOWSKI, *The theater of sources*, in SCHECHNER - WOLFORD, *The Grotowski...*, cit, pp. 251-70. Cfr. anche R. GRIMES, *The theater of sources*, in SCHECHNER - WOLFORD, *The Grotowski ...*, cit, pp. 271-80.

¹⁸¹ G. GROTOWSKI, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in T. RICHARDS, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 2002³, p. 129-30.

¹⁸² Ivi, p. 133.

alchemica¹⁸³, di fatto ha continuato a influenzare il lavoro di innumerevoli gruppi teatrali, tant'è che all'interno del Workcenter esiste tuttora una formazione pensata anche per il lavoro scenico¹⁸⁴. Grotowski si è definito un "insegnante di performer" (*teacher of Performer*) e ha definito "performer" uno "stato dell'essere" (*state of being*), che corrisponde a "uomo in azione" (*man in action*)¹⁸⁵. In questo senso Grotowski è il grande maestro del teatro performativo¹⁸⁶, intenso come teatro che ha abbandonato la logica mimetica, del *far finta di*, per inoltrarsi nel territorio dell'essere. In un teatro del genere (che spesso si è detto non essere davvero teatro)

¹⁸³ Il vocabolario usato da Grotowski così come il suo scopo è alchemico. Infatti, parla di *opus*, a indicare l'*opus alchemicum*. Per arrivare allo scopo trasformativo, passava più di otto ore al giorno con gli attori lavorando sulla creazione e fissazione di una partitura di azioni fisiche: «Non si può lavorare su di sé (per utilizzare la formula di Stanislavskij) se non si è dentro qualcosa di strutturato che sia possibile ripetere, che abbia un principio, un percorso e una fine, dove ogni elemento abbia il suo posto logico, tecnicamente necessario. Tutto ciò è determinato dal punto di vista di quella verticalità verso il sottile e della sua (del sottile) discesa verso la densità del corpo. La struttura elaborata nei dettagli - Azione - è la chiave; se manca la struttura tutto si dissolve. Così, lavoriamo sul nostro opus: Azione». Ivi, p. 136-7.

¹⁸⁴ «Nel nostro lavoro c'è un paradosso. Ci occupiamo de L'arte come veicolo, che per sua stessa natura non è destinata agli spettatori, eppure abbiamo confrontato questo lavoro con decine e decine di gruppi teatrali; per di più senza invogliare questi gruppi ad abbandonare L'arte come presentazione, ma al contrario nella prospettiva che debbano continuarla. Questo paradosso è un paradosso apparente. Ciò è potuto accadere perché L'arte come veicolo pone nella pratica problemi legati al mestiere in quanto tale, legittimi su entrambe le estremità della catena delle *performing arts*, problemi artigianali». Ivi, p. 140.

¹⁸⁵ J. GROTOWSKI, *Performer*, in SCHECHNER - WOLFORD, *The Grotowski...*, cit., p. 376.

¹⁸⁶ E' necessario tuttavia ricordare il lavoro precedente di Edward Gordon Craig, che ha teorizzato il "teatro del divino movimento". Per egli, il movimento è il fulcro del teatro: «But what of that infinite and beautiful thing dwelling in space called Movement? From sound has been drawn that wonder of wonders called Music. (...) And as like one sphere to another, so is movement like to Music. I like to remember that all things spring from movement, even music; and I like to think that it is to be our supreme honour to be the ministers to the supreme force-movement. For you see where the theatre (even the poor distracted and desolate theatre) is connected with this service. The theatres of all lands, east and west, have developed (if a degenerate development) from movement, the movement of the human form»; E. CRAIG, *On the art of theatre*, London, Heinemann, 1957, p. 47-8. Craig desiderava un rinnovamento dell'arte teatrale così profondo da giustificare una rifondazione. Nella sua pratica teatrale ha rifiutato l'estetica naturalista, mettendo l'enfasi sul movimento dei corpi nello spazio e sulla dimensione rituale del teatro, a somiglianza di Artaud e Grotowski (non per caso Ruffini lo affianca a Grotowski e Artaud nel suo volume sulla reinvenzione del teatro qui citato). Tuttavia in Craig l'attore doveva essere de-personalizzato per favorire l'idea generale dello spettacolo (e dunque a servizio del regista), una supermarionetta (*Übermarionette*), un attore capace di elevarsi al di sopra dei suoi sentimenti personali e a sfavore della rappresentazione mimetica della realtà. Per questi motivi in egli si possono trovare le radici dell'astrazionismo in teatro.

non è possibile il dramma¹⁸⁷, perché il punto di incontro tra la parola e il performer è sempre in fragile equilibrio. Davanti all'esperienza di Grotowski l'autore teatrale, colui che da sempre "mette le parole in bocca agli attori", non può rimanere indifferente: la sua scrittura compirà dei salti per rinnovarsi come si rinnova l'arte della scena. In ambito prettamente testuale, il contributo di Grotowski è stato quello della procedura del *montaggio*, termine mutuato dal cinema, fondamentale per la comprensione dei testi teatrali più recenti¹⁸⁸.

2.3. Teatro come evento: un cambio di paradigma

Le esperienze del performativo avviate negli anni Sessanta¹⁸⁹ - di cui Grotowski è parte essenziale, come abbiamo visto - hanno dato luogo a un cambio di paradigma rispetto al concetto di "teatro". Se prima quest'ultimo era visto come un'opera d'arte compiuta, sia dal punto di vista del primato del testo che dal punto di vista del regista demiurgo, l'ebollizione culturale scatenata dal terzo teatro, da

¹⁸⁷ La nozione di dramma in Grotowski è molto diversa da quella portata avanti dai teorici della letteratura drammatica. Per lui, dramma significa azione, impulso e organicità. Solo in questo senso si può dire che il suo teatro non solo contempra il drammatico, ma che ne vada alla radice. Spiegando il teatro delle fonti, afferma: «(...)the techniques that interest us have two aspects: first, they are dramatic, and second, in the human way, they are ecological. Dramatic means related to the organism in action, to the drive, to the organicity; we can say they are performative.». SCHECHNER - WOLFORD, *The Grotowski...*, cit., p. 259.

¹⁸⁸ La pratica del montaggio si è affermata attraverso l'emersione di un teatro incentrato più sull'immagine e sul corpo che sul testo. Quest'ultimo ha poi assimilato quella tecnica. È importante ricordare anche Tadeuz Kantor su questo versante, che con la sua compagnia Cricot 2 ha dato la luce a spettacoli come *La Classe Morta* (1975) e *Wiepole Wiepole* (1980), entrambi partiture sceniche che evocano piuttosto che raccontare una storia, che espongono frammenti di memoria. Cfr. T. KANTOR, *Il Teatro della morte*, Milano, Ubulibri, 2000⁴.

¹⁸⁹ Per un approfondimento di queste esperienze nelle loro modalità più "radicali", cfr. J. HARDING - C. ROSENTHAL, *Restaging the Sixties. Radical theaters and their legacies*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2009⁴.

gruppi paradigmatici come il Living Theatre¹⁹⁰, il Bread and Puppet¹⁹¹ e il Performance group¹⁹², ha fatto sì che esso diventasse sinonimo di "evento

¹⁹⁰ Il Living Theatre occupa un posto di grande rilievo nelle avanguardie di quegli anni. Qui omettiamo uno studio dettagliato perché a nostro avviso i grandi riferimenti sono stati Artaud e Grotowski. Il Living Theatre, compagnia teatrale americana, ha però portato avanti esperimenti scenici fondamentali per lo sviluppo del teatro performativo. I suoi fondatori, Julian Beck e Judith Malina, sono stati intensamente influenzati dal pensiero di Artaud principalmente a partire dagli anni Sessanta, anni in cui nasce *The Brig* (1963), spettacolo di forte impronta politica che racconta il mondo militare, in base al resoconto fedele di un *marine*. A proposito di questo spettacolo, dice Julian Beck: «The Brig e il teatro della crudeltà. Qui sta l'essenza della storia del Living Theatre. E' impossibile tagliarsene fuori, come da un sogno. E' laggiù reale nella cavità dello stomaco. Sfidare gli spettatori. Dir loro che non li si vuole coinvolgere. Non correre in platea a abbracciarli. Erigere una barriera di filo spinato. Separare finché non si avverta il dolore della separazione, finché loro non vogliano abbatterla, essere uniti. Assalto alle barricate.»; J. BECK - J. MALINA, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982, p. 75. Il desiderio di rompere con la rappresentazione, in favore della presenza e dello scambio equo con lo spettatore, è caratteristica degli spettacoli del Living, sempre ispirati da moti rivoluzionari, da una forte fede nel potere di cambiamento del teatro. Nel suo articolo *Teatro e rivoluzione* afferma Beck: «Una società che fonda il proprio benessere su fatica inutile in cui milioni di vite sono sacrificate alla produzione di beni fatti non per l'uso ma per il denaro, in cui la mente deve morire per proteggersi dal pensare, giacché pensare è troppo penoso se devi vivere la tua vita faticando insensatamente - una società così deve essere cambiata. L'ultimo secolo di azione e pensiero politico, artistico e rivoluzionari sta avendo i suoi effetti cumulativi. (...) Questa rivoluzione si manifesta nel teatro contemporaneo con la ricerca del sentimento. Questo è il tema dominante di Artaud. Il teatro rivoluzionario di questi dieci anni non è soltanto impegnato a cambiare la forma del teatro, ma a dissotterrare il sentimento represso da diecimila anni di civiltà». Ivi, p. 246.

¹⁹¹ La compagnia teatrale americana Bread and Puppet, il cui *leader* è Peter Schumann, utilizzava grossi pupazzi in spettacoli "di strada", che erano infatti momenti di condivisione di cibo (pane) e arte. Tali spettacoli fondevano musica, danza, happening e scultura, recuperando anche la dimensione della festa, le origini dionisiache del teatro. E' stata molto influente negli anni Sessanta, ridefinendo la pratica del teatro di strada legato alle manifestazioni di massa. In modo efficace, riassume John Bell: «Bread and Puppet has created political theater in and for particular communities throughout the world, based on these two interlocking concepts, that traditional popular theater techniques are viable means of making modern art, and that modern political art can serve a helpful purpose in our world»; J. BELL, *Bread and Puppet and the possibilities of puppet theatre*, in HARDING - ROSENTHAL, *Restaging the...*, cit., p. 378.

¹⁹² Il Performance Group è sicuramente la compagnia teatrale americana che può essere più direttamente riconducibile alla *performance art*. Sotto la guida di Richard Schechner, considerato discepolo di Grotowski, venivano fatti esperimenti che ricercavano il reale e l'autentico, per sfuggire alla tirannia del testo e alla rappresentazione mimetica. Schechner, oltre a essere un riferimento teorico fondamentale nell'ambito della *performance art*, ha coniato il termine "environmental theater" nel suo manifesto *Six Axioms for Environmental Theater* (1968). L'idea del *environmental theatre* era l'eliminazione della separazione tra gli attori-performer e gli spettatori facendo un uso particolare dello spazio e spesso ricorrendo alla dispersione di essi. Martin Puchner commenta: «The effect Schechner tried to achieve through this dispersal of the audience was a "multi-focus" experience that would, at the same time, encourage "selective inattention". This way, the perception and experience of theater was supposed to be altered and enhanced»; M. PUCHNER, *The Performance group between theater and theory*, in HARDING - ROSENTHAL, *Restaging the...*, cit., p. 317. Nello spettacolo *Commune* (1970), per esempio, la compagnia non è partita da un testo drammatico ma ha ricorso a una serie di testi molto dispari (dalla *Bibbia* a *Moby Dick*).

comunicativo", in cui l'enfasi viene posta sul processo, sul momento di condivisione, piuttosto che sul risultato¹⁹³. La concezione del teatro come evento comprende principalmente l'idea che lo spettatore sia co-partecipe e non semplice destinatario di un messaggio precostituito. Nel teatro come evento è l'esperienza fatta insieme ad avere un valore, non c'è alcun messaggio oltre il presente dello stare assieme, del costruire una memoria in comune¹⁹⁴.

Richard Schechner, leader del Performance Group e teorico centrale per la comprensione del teatro performativo, definisce l'evento teatrale "un insieme di interazioni interconnesse"¹⁹⁵ tra una serie di elementi, includendo una varietà di forme ibride:

The theatrical event includes audience, performers, scenario or dramatic text (in most cases), performance text, sensory stimuli, architectural enclosure or some type of spatial demarcation, production equipment, technicians, and house personnel (when used). It ranges from non-matrixed performances to orthodox mainstream theatre, from chance events and intermedia to the production of plays [...] It is because I wish to include my entire range in my definition of theatre that traditional distinctions between life and art no longer apply.¹⁹⁶

¹⁹³ Questo è il parere di Willmar Sauter, a cui ci riallacciamo. Cfr. W. SAUTER, *The theatrical event*, Iowa, University of Iowa Press, 2000, p. 20.

¹⁹⁴ L'idea di evento emerge con l'affermazione della Performance. Noël Carroll identifica due delle sue principali fonti negli anni Sessanta: il lavoro di pittori e scultori contro l'estetica delle gallerie (*art performance*) e le esperienze degli artisti di teatro contro il primato del testo (*performance art*). La Performance sarebbe il risultato del dialogo fra questi due filoni. Carroll riconosce anche l'influenza centrale di Artaud in questo ambito. Cfr. S. SHEPHERD - M. WALLIS, *Drama/Theatre/Performance*, New York, Routledge, 2004, pp. 83-4.

¹⁹⁵ «The theatrical event is a set of related transactions», è questo il primo assioma postulato da Schechner; R. SCHECHNER, *Environmental Theatre*, New York - London, Applause, 1994², p. 19.

¹⁹⁶ [L'evento teatrale include la platea, i performer, il copione o testo drammatico (in molti casi), il testo della performance, gli stimoli sensoriali, la chiusura architettonica o altro tipo di demarcazione spaziale, l'equipaggiamento di produzione, i tecnici, e il personale del teatro (quando usato). Questo si applica alle performance non strutturate ai teatri ortodossi di prima linea, dagli eventi casuali alla vera e propria produzione di opere teatrali. (...) Per il fatto che voglio includere tutto il mio ventaglio nella mia definizione di teatro che le distinzioni tradizionali fra vita e arte non sono più valide.] *Ibidem*.

Come possiamo capire, avviene dunque un imbarazzo dal punto di vista teorico-critico, perché di fronte a un teatro inteso come evento è necessaria la messa a fuoco di un nuovo apparato critico, come ben spiega William Sauter:

We have to reconsider the entire theatrical event as the intersection of production and reception, or, when contemporary events are in question, of presentation and perception. This also brings up the question of fictionalization. The character is one of the paradigms of traditional theatre studies, but there is no character on stage - just a performer in costume; neither is the character only a product of the spectator's fantasy. The character is not explained by the "agreement" between performer and spectator or by the so-called framing that leads us to consider something "theatre". It is a much more complex interaction between those elements mentioned, but further systematic theoretical research is needed to develop a terminology which allows us to discuss these issues in terms like performativity, referentiality, theatricality, or liminality.¹⁹⁷

La critica è arrivata a parlare per esempio di performance quasi-teatrali, a indicare la labilità dei concetti¹⁹⁸. Tra quelli che hanno cercato di colmare questo vuoto, si distinguono Erika Fischer-Lichte e Hans-Thies Lehmann. La prima ha realizzato un estensivo studio degli esperimenti degli anni Sessanta e Settanta e delle forme contemporanee che ne derivano per formulare una nuova estetica, l'estetica del performativo. Il secondo sottolinea ugualmente una serie di tratti nel teatro contemporaneo, individuando le caratteristiche dell'estetica del postdrammatico. Di quest'ultima ce ne occuperemo nel prossimo capitolo, poiché deriva da una riflessione sulla categoria del dramma, più direttamente legata al tema del testo. Il paradigma di Fischer-Lichte non fa alcuna menzione del testo teatrale, partendo invece dall'idea centrale dello spettacolo come evento. Tuttavia,

¹⁹⁷ SAUTER, *The theatrical...*, cit., p. 48.

¹⁹⁸ Marvin Carlson identifica due tipi generici di performance quasi-teatrali sviluppatasi lungo gli anni Settanta: la performance fatta da una persona usando materiali reali, "della vita", che avviene normalmente nello spazio di una galleria; e il "Teatro Immagine" (come teorizzato da Marranca) o il "Teatro dei mezzi misti", teorizzato da Kostelanetz, a indicare gli spettacoli multimediali che si pongono il problema del processo e della ricezione. Inoltre, Carlson considera il panorama teatrale degli anni Ottanta talmente complesso che si può identificare soltanto pochi parametri generali. Cfr. SHEPHERD - WALLIS, *Drama...*, cit., p. 87.

vedremo che il panorama da lei tracciato è così complessivo e estensibile ad altre arti che può illuminare molti quesiti riguardanti il testo.

2.4. L'estetica del performativo

Erika Fischer-Lichte identifica una "svolta performativa" in tutte le arti a partire dagli anni Sessanta:

In den frühen sechziger Jahren setzte in den Künsten der westlichen Kultur generell und unübersehbar eine performative Wende ein, die nicht nur in den einzelnen Künsten eine Performativierungsschub erbrachte, sondern auch zur Herausbildung einer neuen Kunstgattung geführt hat, der sogenannten Aktions- und Performancekunst. Die Grenzen zwischen den verschiedenen Künsten wurden immer fließender - sie tendierten zunehmend dazu, Ereignisse statt Werke zu schaffen, und realisierten sich auffallend häufig in Aufführungen.[...] Ob bildende Kunst, Musik, Literatur oder Theater - alle tendieren dazu, sich in und als *Aufführungen* zu realisieren. Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind. Damit haben sich die Bedingungen für Kunstproduktion und -rezeption in einem entscheidenden Aspekt geändert. Als Dreh- und Angelpunkt dieser Prozesse fungierte nicht mehr das von seinen Produzenten wie von seinen Rezipienten losgelöste und unabhängig existierende Kunstwerk, das als Objekt aus der kreativen Tätigkeit des Künstlersubjektes hervorgegangen und der Wahrnehmung und Deutung des Rezipientensubjektes anheimgegeben ist. Statt dessen haben wir es mit einem Ereignis zu tun, das durch die Aktion verschiedener Subjekte - der Künstler und der Zuhörer/Zuschauer - gestiftet, in Gang gehalten und beendet wird. Damit verändert sich zugleich das Verhältnis zwischen Material- und Zeichenstatus der in der Aufführung verwendeten Objekte und vollzogenen Handlungen. Der Materialstatus fällt nicht mit dem Signifikantenstatus zusammen, er löst sich vielmehr von ihm ab und beansprucht ein Eigenleben. Das heißt, die unmittelbare Wirkung der Objekte und Handlungen ist nicht von den Bedeutungen abhängig, die man ihnen beilegen kann, sondern geschieht durchaus unabhängig von ihnen, teilweise noch vor, in jedem Fall aber jenseits von jedem Versuch einer Bedeutungsbeilegung. Als Ereignisse, die über diese besonderen Eigenarten verfügen, eröffnen die Aufführungen der verschieden Künste allen Beteiligten - d. h. Künstlern und Zuschauern - die Möglichkeit, in ihrem Verlauf Transformationen zu erfahren - sich zu verwandeln.¹⁹⁹

¹⁹⁹ «All'inizio degli anni Sessanta avvenne nelle arti occidentali una generalizzata e ineluttabile svolta performativa che non soltanto ha avuto come conseguenza un impulso della stessa natura in ognuna di esse in particolare, ma ha portato alla formazione di un nuovo genere artistico: la cosiddetta arte

Per la studiosa, tale svolta performativa consiste nel fatto che l'opera d'arte non è più considerata come un oggetto pronto, elaborato a priori e ricco di significati che l'osservatore/spettatore deve interpretare; è anzi vista come un processo che si consolida nel presente dell'interazione tra gli agenti coinvolti (artista e fruitore). Questo implica la prevalenza della materia sul segno, della realtà immediata legata al momento in cui le azioni avvengono rispetto alla costruzione del senso attraverso una loro lettura segnica. L'opera d'arte come evento è aperta alla possibilità di accogliere cambiamenti: anzi, è evento proprio perché esiste nel suo svolgersi, non è rappresentazione ma presenza, ed elimina la distinzione tra soggetto e oggetto. Questa "svolta performativa" non può essere compresa con le categorie estetiche tradizionali, per cui è necessario sviluppare una nuova estetica, che lei chiama "estetica del performativo".

Il termine "performativo" ha origine nella filosofia del linguaggio, in particolare nelle teorie di John Austin²⁰⁰. Fischer-Lichte fa notare che il filosofo

dell'azione e della performance. Le frontiere tra le diverse arti sono diventate più tenui, si è teso progressivamente verso la creazione non tanto di opere d'arte ma di **eventi**, che hanno cominciato ad avere luogo con spiccata frequenza, in forma di realizzazione scenica [Aufführung]. (...) Le arti visive, la musica, la letteratura o il teatro hanno la tendenza, da quel momento in poi, a compiersi in modo performativo. Anziché creare opere, gli artisti producono *eventi* in cui non sono coinvolti solo loro stessi ma anche gli spettatori. In questo modo si modificano le condizioni di produzione e ricezione artistica in un aspetto cruciale. La funzione essenziale di tali processi non è più data da un'opera d'arte d'arte liberata e indipendente dai suoi produttori e ricettori, la quale sorge come oggetto a partire dell'attività del soggetto artistico e viene affidata alla percezione e interpretazione di un soggetto ricettore. Al contrario, abbiamo a che fare con un evento che viene originato, sviluppato e concluso attraverso l'azione di diversi soggetti: l'artista e l'ascoltatore o spettatore. Si è modificata ugualmente la relazione fra status materiale e status segnico degli oggetti impiegati e delle azioni nella realizzazione scenica. Lo status materiale non esiste in funzione dell'aspetto segnico, ma si stacca da quest'ultimo aspirando a un'esistenza propria. Vale a dire, l'effetto immediato degli oggetti e delle azioni non dipende dai significati che si possono loro attribuire, ma accade del tutto indipendentemente da loro, a volte persino li precede, in ogni caso al di là di qualsiasi tentativo di attribuzione di significato. In qualità di eventi che presentano queste caratteristiche speciali, le realizzazioni sceniche delle diverse arti aprono la possibilità a tutti coloro che vi partecipano – sia artisti che spettatori - di sperimentare dei cambiamenti nel loro decorso, ovvero di trasformarsi essi stessi». E. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004, p. 20-29; abbiamo consultato a titolo comparativo anche l'edizione spagnola: E. FISCHER-LICHTE, *Estética de lo performativo*, trad. spa. D. Martín e D. Perucha, Madrid, Abada Editores, 2011.

²⁰⁰ John L. Austin è stato un filosofo e linguista inglese che ha sviluppato la teoria degli atti linguistici nell'ambito nella filosofia del linguaggio. I suoi studi hanno avuto grande rilevanza: oltre che nell'ambito dell'estetica del teatro, anche in quelli della filosofia, della giurisprudenza e dell'Intelligenza Artificiale. All'inizio della sua riflessione, propose la distinzione tra enunciati

inglese mette in luce il fatto che gli enunciati performativi condurrebbero alla destabilizzazione dell'idea di uno schema concettuale dicotomico²⁰¹. E' proprio questo nucleo a interessare la studiosa tedesca nella definizione di un'estetica del performativo applicata alle arti, visto che dagli anni Sessanta in poi «sono proprio le coppie concettuali dicotomiche come soggetto/oggetto o significante/significato a perdere la loro polarità e nitidezza dei limiti nell'essere messe in movimento e nell'iniziare a oscillare»²⁰². Inoltre, a somiglianza degli enunciati austiniani, esperienze performative come *Lips of Thomas* (Abramovich, 1975)²⁰³ contengono

constativi e enunciati performativi. Questi ultimi implicano il fatto che dire è uguale a fare: pronunciarli provoca un cambiamento nel mondo reale (come potrebbe essere, per esempio, la formula pronunciata in una cerimonia di matrimonio) nel caso in cui avvenga nelle circostanze adatte. Nello studio degli enunciati performativi, utilizza i criteri di "felicità" e "infelicità", successo e insuccesso. Fischer-Lichte riprende l'idea lanciata da Austin che il performativo metta in atto una dinamica di destabilizzazione degli schemi concettuali dicotomici, caratteristica che la studiosa giudica presente nelle nuove forme d'arte e che fa sì che sia necessario un nuovo sguardo critico, non basato sulle opposizioni. J. AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, trad. it. C. Penco e M. Sbisà, Genova-Milano, Marietti, 2012².

²⁰¹ Il ragionamento dicotomico (dal greco *διχοτομία*, divisione di un elemento in due parti) ha permeato la filosofia occidentale lungo i secoli nelle sue diverse vertenti: soggetto/oggetto, corpo/anima, pubblico/privato, natura/cultura, individuo/società, immanenza/trascendenza. Nel Novecento la scienza della complessità, il cui maggiore riferimento è il filosofo e sociologo francese Edgar Morin, è stata un passo importante per il loro superamento. Infatti, si tratta di un riferimento importante per il pensiero di Fischer-Lichte. Morin si propone di realizzare una riforma paradigmatica del pensiero occidentale a partire degli anni Settanta, pensiero che lui chiama "semplificatore". Il pensiero semplificatore è caratterizzato da quattro principi basilari: la disgiunzione (tendenza alla specializzazione e non alla connessione tra discipline), la riduzione (esplicazione della realtà secondo un solo punto di vista e uso di dicotomie e superazione delle stesse tramite la dialettica), l'astrazione (stabilimento di leggi generali) e la causalità (visione lineare del mondo). Il pensiero complesso, invece, è dialogico (i concetti apparentemente opposti coesistono), ricorsivo (i prodotti e gli effetti sono contemporaneamente causa e produttori di ciò che li produce) e retto dal principio ologrammatico (si vede il tutto nelle parti e le parti nel tutto, contro ogni riduzionismo e olismo). Cfr. E. MORIN, *Introduzione al pensiero complesso*, trad. it. M. Corbani, Sperling & Kupfer, Milano, 1993.

²⁰² FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des...*, cit., p. 50.

²⁰³ In questa performance emblematica, la performer Marina Abramovich porta il suo corpo agli estremi mangiando un chilo di miele e un litro di vino, per poi incidere una stella a cinque punte sul suo ventre, fustigarsi e crocefiggersi su una croce di ghiaccio sanguinando. Inorriditi dalla violenza dei suoi gesti, gli spettatori intervengono per salvarla. In un'intervista, l'artista fa la seguente dichiarazione: «La verità *nella* performance è la verità *della* performance in sé. Se il performer non è presente a se stesso, e dunque non aderisce come un tutt'uno alla propria mente e al proprio corpo, in un determinato spazio e tempo, allora la performance non potrà essere valida. Il pubblico lo sentirà immediatamente, comincerà a perdere attenzione e poi ad andarsene. Il performer deve avere la forza necessaria della consapevolezza. Energia utile a far percepire una presenza che non può concedersi, né altrove né al di sotto di una totalità. Solo allora sarà possibile riportare l'attenzione del pubblico in un solo punto per forgiarla a quel preciso istante. Quando lo spettatore sarà, con la propria mente e con il proprio corpo, nello stesso luogo e nello stesso tempo del

azioni autoreferenziali e costitutive di realtà, esse stesse capaci di propugnare una trasformazione sia nell'artista che nello spettatore. Tuttavia, è necessario adattare il concetto per applicarlo in ambito estetico, perché mentre per Austin è indispensabile l'esito dell'enunciato, che può aver successo o no, negli eventi performativi questo non si applica. In ambito performativo è la realtà dell'esperienza condivisa a caratterizzarla come tale, nel suo esistere come evento.

L'estetica del performativo s'impenna sul concetto di realizzazione scenica (*Aufführung*)²⁰⁴, non su quello di dramma²⁰⁵. Tale concetto deve però essere meglio precisato, visto che ha avuto una sua evoluzione storica: da trasposizione dell'opera letteraria a opera con valore artistico autonomo²⁰⁶. Per Fischer-Lichte, il fulcro del concetto sta nel rapporto tra attori e spettatori, che per la loro co-presenza fisica diventano co-soggetti²⁰⁷. Una prospettiva del genere implica che lo spettatore possa

performer, allora potrà avvenire una sorta di scambio di energie. E il tempo non esisterà più. Nel presente il tempo non esiste. Il tempo vive nel passato e nel futuro perché è lì che lo possiamo pensare. Ma nel presente, quando sei completamente nell'*hic et nunc*, non c'è tempo. Appena sussiste la giusta energia, l'audience entra nello spazio senza tempo del performer e finalmente l'esperienza trasforma la vita in verità. È ugualmente difficile, semplice e *immateriale* arrivare a un punto in cui la vita diventa così vera da superare il reale». Disponibile su <http://www.artribune.com/2012/03/labramovic-secondo-marina-lintervista-vera/>.

²⁰⁴ Abbiamo adottato la traduzione "realizzazione scenica" per la parola tedesca *Aufführung*, a somiglianza dell'edizione spagnola (*realización escénica*), per rimarcare chiaramente la differenza tra teatro come spettacolo, che sembra invocare ancora un'estetica della rappresentazione, e teatro come evento, territorio su cui ora ci muoviamo.

²⁰⁵ Qui si trova la differenza essenziale tra la teoria di Fischer-Lichte e quella di H.-T. Lehman: quest'ultimo parte dalla riflessione sul dramma per fondare la nuova estetica, quella del post-drammatico, mentre Fischer-Lichte, provenendo già da consolidati studi semiotici sullo spettacolo, considera la questione da un altro punto di vista, partendo già dalla premessa che quest'ultimo non coincide con il dramma. Tuttavia, in realtà, in ambito tedesco la critica aveva già operato la distinzione tra *Literarisches drama* e *Theaterstück* (dramma letterario e pezzo teatrale) a partire dai contributi di Hans Doerry, attore, regista, *dramaturg* e studioso del teatro. Egli afferma l'autonomia della regia e identifica il parametro di maggiore o minore "rappresentabilità" dei testi, ovvero la loro "capacità di esercitare un influsso sulla concezione d'insieme del fenomeno teatrale". Cfr. C. GRAZIOLI, *La Theaterwissenschaft e la nascita della regia nei paesi di lingua tedesca*, in R. ALONGE, *La regia teatrale: specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, p. 40.

²⁰⁶ Abbiamo visto nel primo capitolo di questo lavoro il percorso della critica per l'affermazione dello spettacolo come oggetto di studio. In ambito tedesco, già all'inizio del Novecento è nata la disciplina degli studi teatrali (*Theaterwissenschaft*) staccata dagli studi letterari (*Literaturwissenschaft*), mentre in ambito italiano ciò è accaduto molto più tardi. Fischer-Lichte fa una breve storia dell'evoluzione del concetto di *Aufführung*, da spettacolo inteso come trasposizione del testo teatrale a evento scenico, totalmente indipendente. Ivi, pp. 33-65.

²⁰⁷ Fischer-Lichte si basa sulla teoria di Max Herrmann, padre fondatore della già menzionata *Theaterwissenschaft*, che nel 1920 definisce la relazione tra attori e spettatori in un modo storicamente nuovo: «(Der) Ur-sinn des Theaters (...) besteht darin, dass das Theater ein soziales

scegliere autonomamente le impressioni sensibili e convertirsi di fatto in co-creatore della realizzazione scenica. Analizzando la teoria di Max Herrmann, che per primo ha identificato questi elementi, si nota come questo critico abbia anche spostato il fuoco d'interesse dal "corpo come portatore di segni" al "corpo reale"²⁰⁸. Mentre il primo è attinente al territorio dell'*espressività*, il secondo appartiene alla *performatività*. L'espressività si oppone alla performatività perché parte dal presupposto che quello che si vede in scena deve essere "letto" e interpretato, ossia, deve avvenire la decodificazione dei segni presentati. Nell'ambito della performatività, invece, non c'è nulla da decodificare: il corpo dell'attore non si espone in quanto segno espressivo di una realtà altra, non rimanda a un messaggio, al significante; è invece corpo-presenza, richiede l'esperienza diretta e non l'ermeneutica. Il processo di ricezione dello spettatore non è dunque mentale ma corporeo: esso abbandona la posizione di osservatore per partecipare con il proprio corpo, attraverso le sue relazioni, parte attiva dello spettacolo²⁰⁹. L'approccio critico di Herrmann viene recuperato dalla studiosa perché implica che il concetto di

Spiel war, - ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem Alle Teilnehmer sind, - Teilnehmer und Zuschauer. (...) Das Publikum ist als mitspielender Faktor beteiligt. Das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst. Es bleiben so viel Teilvertreter übrig, die das Theater-Fest bilden, so dass der soziale Grundcharakter nicht verloren geht. Es ist beim Theater immer eine soziale Gemeinde vorhanden» [Il senso originario del teatro (...) sta nel fatto che esso era un gioco sociale - un gioco di tutti per tutti. Un gioco in cui tutti partecipano - protagonisti e spettatori. (...) Il pubblico prende parte all'insieme in modo attivo. Il pubblico è, per così dire, creatore dell'arte del teatro. Ci sono così tante parti diverse implicate nella configurazione della festa del teatro che è impossibile che il suo carattere sociale vada perduto. Nel teatro esiste sempre una comunità sociale]. Cit. in FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des...*, cit., p. 46.

²⁰⁸ La concezione di Herrmann, fa notare Fischer-Lichte, si giustifica anche dal contesto artistico in cui viene forgiata. Erano gli anni del regista Max Reinhardt, che nel suo spettacolo *Sumurun* (1910) ha impiegato una passerella nel corridoio centrale del Kammerspiele del Deutsches Theater di Berlino per costringere gli spettatori a utilizzare selettivamente lo sguardo. Queste procedure registiche hanno sicuramente avuto un peso nel riconoscimento della materialità dello spettacolo (anziché sull'illusione mimetica). Per Herrmann, infatti, è attraverso il corpo reale dell'attore e lo spazio reale del teatro che lo spettacolo avviene. La studiosa tedesca vede qui l'origine del concetto di realizzazione scenica (*Aufführung*) come evento. Ivi, p. 66.

²⁰⁹ La posizione dello spettatore come osservatore è messa in relazione anche con la questione dell'oscuramento della sala, che nella storia del teatro comincia a essere adottato nell'Ottocento da Richard Wagner, baluardo del teatro come meccanismo illusionistico. Lo spettatore, mentre osserva, si dimentica del proprio corpo. Un approccio alla realizzazione scenica come evento considera lo spettatore, così come l'attore, una mente incarnata (*embodied mind*). Fischer-Lichte usa spesso questo termine per richiamare la materialità dei corpi, adottando la prospettiva del nuovo cognitivismo.

realizzazione scenica passi dall'indicare l'opera all'indicare l'evento. Dal punto di vista teorico, il concetto di "opera" porta in sé l'idea di un insieme semiotico precostituito dall'artista, che deve poi essere interpretato secondo i diversi approcci estetici: l'estetica ermeneutica²¹⁰, l'estetica dell'opera²¹¹, l'estetica della ricezione²¹². Lo spostamento dall'opera all'evento esige il superamento di questi territori che spesso si oppongono, per giungere a un paradigma conciliante.

²¹⁰ L'estetica ermeneutica parte dal presupposto che la fruizione dell'opera d'arte dipenda dalla sua interpretazione. Nel Novecento, l'estetica ermeneutica è stata problematizzata con Martin Heidegger, per il quale la descrizione fenomenologica è fondamentalmente ermeneutica, essendo l'interpretazione una caratteristica fondamentale dell'essere. H.-G. Gadamer ha approfondito questo aspetto, collocandolo in una prospettiva storica. Cfr. H.-G. GADAMER, *L'attualità del bello: studi di estetica ermeneutica*, Genova, Marietti, 1986, ["Collana di Filosofia", n° 21]; cfr. lo studio approfondito di G. GREGORIO, *Hans-Georg Gadamer e la declinazione ermeneutica della fenomenologia*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2008², ["Variazioni", n° 10]; Più in generale sul rapporto tra estetica e ermeneutica, cfr. P. MONTANI, *Estetica ed ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza, 1996 ["Biblioteca di Cultura Moderna", n° 1090].

²¹¹ Il riferimento fondamentale qui è Adorno, che fa uno studio fenomenologico dell'opera d'arte distinguendo tra forma e contenuto. Nella Germania degli anni Sessanta, come culmine di una polemica annunciata dai primi scritti di Adorno negli anni Trenta, Heidegger appare come il suo grande avversario. Cfr. *Teoria Estetica*. Per un confronto con Heidegger, L. CORTELLA - M. RUGGENINI - A. BELLAN (a cura di), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Roma, Donzelli editore, 2005.

²¹² L'estetica della ricezione deriva dal pensiero di Jauß, il quale ha posto l'enfasi sul ricettore all'interno del processo di fruizione artistica. Guerratana spiega in modo molto chiaro nel suo studio sul ruolo del lettore la differenza di prospettiva rispetto a Gadamer: «La concezione di Jauß si differenzia radicalmente da quella di Gadamer (1900-2002), secondo il quale una categoria di testi - i classici - costituisce una sorta di presente fuori dal tempo e parla a ogni individuo facendogli un discorso a lui specificamente rivolto. In *Wahreit und Methode* (1960), Gadamer scrive che nel classico si realizza la mediazione tra passato e presente, posta alla base della comprensione; quest'ultima non è tanto un'azione della soggettività, quanto un processo di trasmissione storica nel quale passato e presente si sintetizzano continuamente. Secondo Gadamer, chi vuole comprendere un testo non può abbandonarsi alla casualità delle proprie supposizioni bensì deve ascoltare l'opinione del testo ed essere pronto a lasciarsi dire qualcosa da esso. Il testo pone una domanda all'interprete: l'interpretazione ha sempre un rapporto essenziale con la domanda che viene posta all'interprete. Comprendere un testo significa, in quest'ottica, comprendere la domanda che esso pone. Secondo Jauß, non è invece l'opera a porre domande alle quali i lettori devono rispondere, bensì sono i lettori a porre a essa domande sempre nuove. Diversamente da Gadamer, che pone la domanda a partire dal testo, Jauß pone la domanda a partire dal lettore: egli afferma che il senso della domanda che la ricezione pone nell'appropriarsi del testo va dal lettore al testo stesso». A. GERRATANA, *Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne*, atti del Convegno Triennale dell'Associazione di Germanistica, La Lettura (Pisa, 20-22 giugno 2010), BAIG IV, gennaio 2011, pp. 25. Disponibile anche su [http://aig.humnet.unipi.it/rivista_aig/baig4/\(3\)%20gerratana.pdf](http://aig.humnet.unipi.it/rivista_aig/baig4/(3)%20gerratana.pdf). Cfr. anche l'efficace introduzione di Cadioli: A. CADIOLI, *La ricezione*, Roma-Bari, Laterza, 1998, [coll. Alfabeta Letterario n° 5].

Caratteristica imprescindibile della realizzazione scenica come la concepisce l'estetica del performativo è la co-presenza fisica di attori e spettatori. In tale copresenza avviene quello che Fischer-Lichte chiama "circuiti di retroalimentazione autopoietica"²¹³. Le strategie di montaggio utilizzate nella messa in scena, tramite le quali ciò che deve avvenire è previsto, a partire degli anni Sessanta accolgono l'imprevedibilità delle contingenze al loro interno per stabilire un sistema autoreferenziale "non suscettibile d'interruzione o controllo" che produce risultati aperti e inaspettati²¹⁴. Spiega la studiosa:

La svolta performativa degli anni Sessanta va mano nella mano con un nuovo atteggiamento verso la contingenza. Quest'ultima non solo è stata accettata in modo predominante come condizione di possibilità delle realizzazioni sceniche, ma è stata anche accolta in modo entusiastico. L'interesse è ricaduto espressamente sul circuito di retroalimentazione autopoietica [...]. In questo processo, l'interesse si è spostato da un possibile controllo del sistema al suo particolare modo di autopoesi. In quale modo si influenzano reciprocamente le azioni e i comportamenti di attori e spettatori in una realizzazione scenica? Quali sono le condizioni specifiche soggiacenti a questa reciproca influenza? Quali sono i fattori che ne condizionano lo sviluppo e il risultato finale? Si tratta di un processo estetico oppure sociale?²¹⁵

Alla luce di queste domande che si pongono gli artisti, la regia passa a fissare dei parametri che innanzitutto facciano funzionare questo circuito di

²¹³ Il concetto di autopoesi è coniato dal biologo e filosofo cileno Humberto Maturana negli anni Settanta. Partendo dal presupposto che la cognizione è un fenomeno prima di tutto biologico, l'osservatore è definito come "sistema vivente", ovvero "unità di interazioni" che hanno una natura circolare, un sistema auto-referente. Per Maturana "i sistemi viventi sono sistemi cognitivi, e il vivere in quanto processo è un processo di cognizione". Con lo scopo di capire i sistemi viventi, arriva a delineare il concetto di macchina autopoietica: «Una macchina autopoietica è una macchina organizzata (definita come un'unità) come una rete di processi di produzione (trasformazione e distruzione) di componenti che produce i componenti che: I) attraverso le loro interazioni e trasformazioni continuamente rigenerano e realizzano la rete di processi (relazioni) che li producono; e II) la costituiscono (la macchina) come una unità concreta nello spazio nel quale essi (i componenti) esistono specificando il dominio topologico della sua realizzazione in quella rete. Ne consegue che una macchina autopoietica continuamente genera e specifica la propria organizzazione mediante il suo operare come sistema di produzione dei suoi propri componenti (...).» Questa concezione ha forti conseguenze per la teoria della conoscenza e l'ermeneutica, e Fischer-Lichte la accoglie. Cfr. H. MATURANA - F. VARELA, *Autopoesi e cognizione: La realizzazione del vivente*, trad. it. A. Stragapede, Venezia, Marsilio, 1985.

²¹⁴ FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des...*, cit., p. 81.

²¹⁵ *Ibidem*.

retroalimentazione basato sull'interazione tra attori e spettatori. Vale a dire, la regia mette a punto "regole di gioco" che contemplano, secondo Fischer-Lichte, principalmente tre elementi: lo scambio di ruoli tra attori e spettatori, la formazione di una comunità tra di loro, e infine i diversi modi di contatto reciproco, ossia, "la relazione tra prossimità e distanza, fra la sfera pubblica e quella intima, fra il contatto visivo e quello corporeo"²¹⁶. Il primo abbraccia esperienze come quella già citata di Abramovic, quella di Schechner o quella di John Cage nella musica, in cui la distinzione tra soggetto e oggetto, osservatore e agente, vengono dissolte o rovesciate²¹⁷. Nel presente dell'evento scenico, il suo svolgere è dato dall'interazione tra spettatore e platea in modo de-gerarchizzato e fluido. Questo stato di cose facilita la moltiplicazione delle possibilità di sviluppo piuttosto che un decorso predeterminato. Tale incertezza getta gli spettatori in una crisi, visto che sono costretti a prendere costantemente delle decisioni e a porsi domande come:

Was unterscheidet eine politische Versammlung von einer Theateraufführung? Was die Gründung einer Partei von einer Zirkusvorstellung? Handelt es sich nicht in allen diesen Fällen um Aufführungen, in denen die Beziehungen zwischen den Beteiligten ausgehandelt bzw. festgelegt und unterschiedlich Arten von "Kunststücken" vorgeführt werden? Geht es nicht immer um das Verhältnis von Handeln und Zuschauen? Um die Frage, unter welchen Bedingungen und mit welchen Konsequenzen jemand zum Akteur oder zum Zuschauer wird? Wer ermächtigt ist, jemanden zum Akteur oder zum Zuschauer zu machen? Wer oder was *agency* verleiht? [...] Der Zuschauer erfuhr so zugleich seine Macht und seine Ohnmacht und musste sich zu dieser Erfahrung in irgendeiner Weise verhalten. Das Zufallsprinzip, dem der Verlauf der Aufführung folgte, vermochte er jedenfalls nicht außer Kraft zu setzen.²¹⁸

²¹⁶ Ivi, p. 82.

²¹⁷ Per quanto riguarda Schechner, il riferimento è allo spettacolo *Dionysus 69* (1968) del Performance Group, in cui si cercò di stabilire un rapporto di uguaglianza partecipativa con gli spettatori. Schechner afferma che la partecipazione è avvenuta quando lo spettacolo ha smesso di essere spettacolo, diventando evento sociale. Cfr. SCHECHNER, *Environmental...*, cit., p. 44.

²¹⁸ [Cosa distingue un'assemblea politica da una realizzazione scenica teatrale? Cosa distingue la fondazione di un partito da uno spettacolo del circo? Non si tratta, in questi casi, comunque di realizzazioni sceniche in cui vengono negoziati i rapporti tra i partecipanti e nelle quali vengono eseguiti diversi tipi di "opere artistiche"? Non si tratta forse sempre della relazione fra attori e

Quindi, attori e spettatori si trovano nella posizione di co-generatori dello spettacolo, che si sviluppa in modo autopoietico in base ad azioni e reazioni reciproche. Non si può considerare lo spettacolo come l'espressione di un'intenzione predeterminata. In questo modo, l'accento viene posto sulla capacità trasformativa dell'evento scenico, caratteristica che Fischer-Lichte considera fondamentale nella estetica del performativo. E' importante anche notare che il ruolo attivo degli spettatori non ha a che fare necessariamente con azioni concrete, ma concerne l'atto stesso di percepire. E' attraverso la percezione che si mobilita l'energia e la si fa circolare tra attori e spettatori²¹⁹.

Il secondo elemento esplorato dagli artisti, la formazione di una comunità, ha a che fare con aspetti politici e sociali, che nell'estetica del performativo non si differenziano dal fattore prettamente estetico²²⁰. Viene messo in luce anche

spettatori, della domanda su chi sia l'attore e chi lo spettatore e delle conseguenze di questo fatto? Chi è nella posizione di definire chi è l'attore e chi lo spettatore? Chi o cosa conferisce questa capacità operativa? (...) Lo spettatore sperimentava così allo stesso tempo il suo potere e la sua assenza di potere e si vedeva obbligato a comportarsi in qualche modo di conseguenza. Quello che è certo è che non era in grado di annullare il principio del caso, quello che regge lo sviluppo della realizzazione scenica]. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des...*, cit., p. 77

²¹⁹ A proposito del teatro corale di Einar Schleeff, afferma Fischer-Lichte: «So bedarf es nicht erst des Rollenwechsels, um den Zuschauer zum Mit-Handelnden, zum Akteur zu machen. Der Gegensatz zwischen Handeln und Zuschauen kollabiert. Wie die theatralen Gemeinschaften in Schleeffs chorischem Theater herzeigt haben, ist der Zuschauer als Zuschauer, d.h. als Wahrnehmender, immer auch zugleich ein Handelnder, der durch sein Tun *und* das, was ihm geschieht, auf den Verlauf der Aufführung Einfluß nimmt». [Così, il cambio di ruoli non è strettamente necessario perché lo spettatore si converta in parte attiva, in attore. L'opposizione tra recitare [agire] e osservare crolla. Come abbiamo dimostrato, nelle comunità teatrali del teatro corale di Schleeff lo spettatore, in qualità di spettatore, è anche un percettore, un attore che influisce sullo sviluppo della realizzazione scenica attraverso le sue azioni e i suoi pensieri]. Ivi, p. 124.

²²⁰ «Als mit der performativen Wende der Künste in den sechziger Jahren die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen dem Ästhetischen und dem Politischen überschritten bzw. verwischt wurden, entbrannte erneut eine Diskussion um eine Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern. Eine vorwärtstreibende Funktion kam in dieser Diskussion unterschiedlichen Formen eines sogenannten rituellen Theaters zu. Sie gingen von einer radikalen Kritik an der Industriegesellschaft aus, da diese dem einzelnen die Erfahrungen von "wholeness, process/organic growth, concreteness, religious, transcendental experience" verweigere: (...) Durch die Schaffung von Gemeinschaften aus Akteuren und Zuschauern sollten den Beteiligten die bislang verweigerten Erfahrungen ermöglicht und so entsprechende Veränderungsprozesse initiiert werden». [Quando la svolta performativa delle arti negli anni Sessanta ha superato o eliminato le frontiere tra arte e non-arte, tra estetico e politico, si è riaccesa la discussione nella comunità di attori e spettatori. Le diverse forme del cosiddetto teatro rituale hanno avuto un'importante funzione nella progressione di questo processo. Il suo punto di partenza era una critica radicale alla società industriale, nella misura in cui essa priva l'individuo della sua "wholeness, process/organic growth, concreteness, religious,

l'aspetto rituale degli eventi scenici, attinente all'ordine simbolico della cultura che lo accoglie²²¹. Questa caratteristica si può manifestare in diverse forme, come per esempio l'enfasi sulla coralità o sull'azione "crudele"²²². Le realizzazioni sceniche hanno di fatto contribuito a ridefinire il concetto di comunità. Visto che non si trattava più della fruizione passiva di un universo di finzione, si instaurava di fatto una realtà sociale nello spazio dell'evento scenico, anche se di breve durata. Per Fischer-Lichte, queste "effimere comunità teatrali" sono un punto di grande interesse per l'estetica del performativo perché, come già detto, fanno coincidere l'estetico e il politico (attraverso l'attenzione sulla presenza reale, corporea, dei partecipanti) e fanno a meno delle "abili strategie di messa in scena e dominazione ideate da individui di grande intelligenza" o riducono la loro importanza, in modo da dare spazio al cosiddetto circuito di retroalimentazione autopoietica²²³.

Infine il terzo elemento in gioco, il contatto, è un altro aspetto della co-presenza tra attori e spettatori. In un teatro in cui l'illusione scenica non ha più ragion d'essere, gli spettatori possono vedersi e toccarsi, rendendosi consapevoli della loro reciproca presenza. Si tratta di un rovesciamento importante, considerando che la prassi dell'oscuramento della sala, iniziato nel XIX secolo, per così tanto tempo ha avuto (e ha ancora) fortuna. Tradizionalmente, si riteneva che la prossimità fisica fosse pregiudiziale al meccanismo d'identificazione richiesto dal teatro drammatico; con l'avvento del performativo, l'irruzione del reale è diventata una prassi comune e il contatto reciproco una risorsa per il suo accadere. La

transcendental experience" (...) La creazione di una comunità tra attori e spettatori dovrebbe rendere tutti i partecipanti in grado di sperimentare quello che prima era proibito e avviare così dei processi di trasformazione». Ivi, p. 108.

²²¹ In particolare, l'artista austriaco Hermann Nitsch, esponente del cosiddetto azionismo viennese, incentra il suo lavoro sull'idea del *Orgien-und-Mysterien-Theater* (Teatro delle Orge e dei Misteri), che riprende l'idea del *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) dotandola di una forte componente rituale, ispirandosi alle antiche orge dionisiache.

²²² Einar Schleef, uno dei più grandi uomini di teatro tedeschi del Novecento, ha lavorato molto con la coralità nelle sue regie, specie nella messa in scena dei tragici. L'idea di crudeltà presente nel pensiero di Artaud è stata ripresa da molti gruppi teatrali e performer negli anni Settanta, come abbiamo visto, per esempio dal già menzionato Living Theatre.

²²³ Ivi, p. 114.

destabilizzazione delle dicotomie realtà/finzione e spazio pubblico/intimità sono alla base di questa nuova estetica.

Alle tre coordinate già elencate, Fischer-Lichte ne aggiunge una quarta: la *liveness*, lo svolgimento "dal vivo". Perché tutte le altre condizioni si avverino e il circuito di retroalimentazione autopoietica si instauri, è essenziale che la realizzazione scenica si svolga dal vivo²²⁴. In aggiunta, il teatro dell'era dei nuovi media si pone per forza il problema del corpo reale, presente, e del corpo mediatico, assente²²⁵. Molte compagnie giocano con la tensione tra questi due elementi per rivalutare il primo, giacché in ogni modo lo spettatore s'interroga sulle proprie aspettative (che in teatro sono di vedere corpi dal vivo, cosa che non accade in tv o al cinema)²²⁶.

Nel delineare la sua estetica del performativo, Fischer-Lichte fa notare come il teatro degli ultimi decenni abbia sviluppato procedure specifiche di creazione della materialità scenica per quanto riguarda il corpo, lo spazio, il suono e il tempo. Per quanto riguarda il quesito corpo, riferito principalmente all'arte dell'attore, si è notata la tendenza al recupero della nozione di "incarnazione", benché in un'accezione diversa. La studiosa chiama questa nuova modalità *Verkörperung*,

²²⁴ Esiste un dibattito teorico sulla possibilità o impossibilità di conservazione delle performance anche a titolo di documentazione. Per Peggy Phelan, citata da Fischer-Lichte, la conservazione di una performance tramite qualunque mezzo tradisce la *liveness*, caratteristica essenziale della sua ragion d'essere. Ivi, p. 142.

²²⁵ Per Mario Costa, il primo allontanamento dal corpo attraverso le tecnologie è appannaggio delle avanguardie storiche. Nel suo studio sulla produzione artistica in rapporto ai media, afferma: «La qualità e il senso di un artista sono ampiamente precondizionati dal momento tecno-logico nel quale opera. E' a partire da questi presupposti che va intesa la situazione dell'arte nell'epoca dell'irruzione delle tecnologie. Il passaggio dalle tecniche alle tecnologie nella produzione artistica costituisce una vera e propria prima mutazione (...). Le immagini, le parole, il movimento, i suoni... vengono tecnologicamente prodotti e tecnologicamente conservati e riattivati. Tutto questo viene sottratto al corpo, cessa di essere un risultato delle sue operazioni. L'artista si trova di fronte ad uno spossamento del corpo proprio come strumento dell'arte, e l'arte modifica profondamente la sua essenza». M. COSTA, *L'estetica dei media: tecnologie e produzione artistica*, Lecce, Capone Editore, 1990, p. 34-35.

²²⁶ La scena teatrale italiana e internazionale offre una serie di esempi: Dumb Type, Studio Azzurro, Giardini Pensili, Fortebraccio teatro, Motus, Big Art Group, Robert Lepage, Xlabfactory, ognuno con le proprie intenzioni e modalità. Cfr. A. MONTEVERDI (a cura di), *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2012.

"incorporamento"²²⁷. Nel XVIII secolo, si è affermata la nozione secondo la quale in teatro lo spettatore doveva percepire solamente il personaggio, in modo da rimanere rapito dentro l'auspicata illusione mimetica. Il corpo dell'attore doveva essere percepito non nella sua materialità reale, ma come strumento della produzione di segni. L'attore, in questo modo, si metteva a servizio dei significati contenuti nell'opera letteraria. Interveniva un processo di de-corporificazione (*Entleiblichung*): tutto quello che rimetteva al corpo organico dell'attore doveva essere eliminato fino a che non fosse rimasto soltanto un "corpo semiotico puro"²²⁸. Nel corso del XX secolo, l'arte dell'attore si è affermata invece come attività corporea creativa, principalmente a partire dalle ricerche di Stanislavskij. Il corpo presente dell'attore diventa lo strumento per il "contagio emotivo" degli spettatori nel provocare la creazione di nuovi significati²²⁹. L'attore incarna il personaggio, non lo rappresenta. Ma gli esperimenti che hanno dato avvio al performativo - e che tuttora ispirano l'arte del teatro - hanno ampliato questa idea, non considerando più il corpo un materiale totalmente controllabile di cui l'attore deve avere padronanza, ma accogliendo la tensione "tra essere-corpo e avere-corpo, tra corpo fenomenico e corpo semiotico"²³⁰. La studiosa tedesca indica alcune possibilità in cui ciò può avvenire, come l'inversione della relazione tra attore e ruolo²³¹, la messa

²²⁷ FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des...*, cit., pp. 160-161.

²²⁸ Viene citato in modo emblematico il teorico della letteratura Wolfgang Iser, il quale, addirittura nel 1983 (a dimostrazione del fatto che si tratta di una concezione ancora presente), dichiara: «Um die Bestimmtheit einer irrealen Figur zu erzeugen, muss sich der Schauspieler irrealisieren, wodurch die Wirklichkeit seines Körper zum Analogon depotenziert wird, damit durch dieses hindurch einer irrealen Gestalt die Möglichkeit für ihr reales Erscheinen gewonnen werden kann». [Per produrre la determinazione di un personaggio irreal, l'attore deve rendersi irreal in modo che la realtà del suo corpo sia svuotata della propria forza e possa convertirsi in *analogon*, perché con esso un personaggio irreal possa avere la possibilità di guadagnare la propria presenza reale]. Cit. in *ivi*, p. 134.

²²⁹ Su questo versante, Fischer-Lichte ritiene che Mejerchol'd abbia avuto un'importanza fondamentale perché ha basato la propria attività e teoria sul concetto di incarnazione, partendo dal presupposto che il corpo dell'attore ha un'influenza diretta sulla platea. *Ivi*, p. 168.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Per quanto riguarda l'inversione della polarità attore/ruolo, il riferimento è Grotowski, per il quale il personaggio delineato dall'autore è semmai uno strumento per la creazione dell'attore, come abbiamo verificato nel capitolo precedente.

in mostra delle singolarità del suo corpo²³², l'esibizione della sua vulnerabilità/deformità²³³, o il *cross-casting* (distribuzione poco convenzionale dei ruoli). In ogni caso, si crea una condizione di multistabilità della percezione nella quale lo spettatore è costretto a fare dei salti²³⁴:

²³² Si tratta dell'approccio secondo il quale il regista "ascolta" l'attore, liberando il suo potenziale intrinseco. Il personaggio non esiste come entità astratta ma soltanto nella corporeità dell'attore. Un esempio sarebbe il lavoro di Robert Wilson, che dichiara di utilizzare gli attori e le loro singolarità messe in luce come materia prima per la composizione dei suoi spettacoli. Ivi, p. 174-6.

²³³ L'esibizione della vulnerabilità e dell'inadeguatezza dei corpi è stata impiegata in modo radicale dalla compagnia Raffaello Sanzio, che ha utilizzato corpi segnati, modificati, obesi, anoressici. Fa notare Oliviero Ponte di Pino in un articolo sul libro *Epitaph* di Romeo Castellucci, regista della compagnia per molti anni insieme a Claudia Castellucci, sugli spettacoli realizzati: «*Epitaph* diventa così anche un viaggio in un immaginario complesso e di grande impatto, dove il protagonista è un "corpo scolpito", in vari modi segnato, inciso, trasformato: da una ferita o da un'amputazione, dall'anoressia o dall'obesità, dalla malattia, dalla chirurgia o da una menomazione... A essere messa in discussione, a creare significati, è ogni volta la differenza, lo scarto con l'idealizzazione del corpo e la sua presunta perfezione, l'esplorazione dei suoi limiti e confini, in una parola la ricerca di una verità del corpo che può nascere solo dallo scarto, dall'esperienza, dalla differenza. Questo "corpo segnato", feticcio crudele ed erotico, a sua volta sulla scena, inserito nella grammatica dello spettacolo, diventa segno, una icona che però porta dentro di sé la crudeltà della vita, dell'esistere. Lo troviamo contrapposto alla bellezza ottusa dell'animale o infine, in *Genesi*, alla bellezza innocente, insieme ancora animale e già umana, dell'infanzia. E in questa dissezione dei confini del nostro corpo, fondato sul riconoscimento e insieme sulla distanza dall'Altro, che *Epitaph* offre il suo messaggio bello e devastante, tra orrore e speranza». O. PONTE DI PINO, *Un epitaffio per la Raffaello Sanzio?*, Webzine Ateatro, disponibile su <http://www.ateatro.it/webzine/2013/10/28/un-epitaffio-per-la-raffaello-sanzio/>. Un altro esempio molto rappresentativo è il teatro di Pippo Del Bono. Cfr. B. TACKELS, *Pippo Delbono*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009, ["Écrivains de plateau", n° 5]; cfr. anche L. BENTIVOGLIO, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Firenze, Barbès, 2009.

²³⁴ La percezione multistabile è un fenomeno secondo il quale siamo portati a percepire qualcosa in almeno due modi diversi. Di solito riguarda la percezione di immagini, come possono essere i famosi esempi della psicologia della Gestalt. Ci sono diversi studi in ambito neurobiologico per cercare di comprendere tale alternanza percettiva, che ha una rilevanza nell'ambito della fruizione estetica, come fa notare Fischer-Lichte. Cfr. C.T. FERRETTI, *La percezione in quanto interpretazione* in L. LENZI (a cura di), *Neurofisiologia e teorie della mente*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, ["Collana del Centro di Bioetica Istituto Auxologico Italiano", n° 3], pp. 135-151. Fischer-Lichte così descrive il suo meccanismo: «Die perzeptive Multistabilität, die das Umspringen der Wahrnehmung von einer Ordnung in die andere bewirkt, sorgt dafür dass keine der beiden Ordnungen sich auf Dauer zu stabilisieren vermag. Die Dynamik des Wahrnehmungsprozesses nimmt bei jedem Umspringen, bei jeder Instabilität eine neue Wendung. Er verliert die Zufälligkeit und wird zielgerichtet bzw. büßt umgekehrt seine Zielgerichtetheit ein und fängt an auszuschweifen. Jede Wendung führt mit großer Wahrscheinlichkeit zur Wahrnehmung von etwas anderem - nämlich jeweils dessen, das sich in die sich neu stabilisierende Ordnung einfügen lässt und zu ihrer Stabilisierung beiträgt - und damit zur Erzeugung jeweils anderer Bedeutungen». [La percezione multistabile, che esalta il salto di percezione da un ordine all'altro, è responsabile del fatto che nessuno degli ordini possa stabilizzarsi in modo duraturo. La dinamica del processo di percezione dà una nuova svolta a ogni transizione, a ogni stato di instabilità. Perde il suo carattere casuale e si orienta su un obiettivo oppure perde il suo carattere di processo orientato verso una fine e inizia a perdere il controllo. Ogni svolta conduce, con alta probabilità, alla percezione di qualcosa di diverso, ossia la percezione di quello che si può

Während im psychologisch-realistischen Theater seit dem 18. Jahrhundert immer wieder postuliert wird, dass der Zuschauer den Körper des Schauspielers lediglich als Körper der Figur wahrnehmen soll - was wie bereits Simmels Überlegungen gezeigt haben, notwendigerweise ein Postulat beliebigen muss, das gar nicht zu erfüllen ist-, wird im Gegenwartstheater mit perzeptiver Mustistabilität gespielt; im Zentrum des Interesses steht der Augenblick, in dem die Wahrnehmung des phänomenalen Leibes umspringt in die Wahrnehmung der Figur und umgekehrt, indem jeweils der reale Körper des Schauspielers oder die fiktive Figur in den Vordergrund tritt und fokussiert wird, indem der Wahrnehmende sich auf der Schwelle zwischen diesen beiden Wahrnehmungen befindet.²³⁵

Nel teatro contemporaneo avviene, secondo l'estetica del performativo, un'oscillazione tra realtà e finzione²³⁶. Il corpo dell'attore rispetto al personaggio, di qualunque natura sia, non diventa un'opera d'arte, ma organismo vivo in divenire, si (ri)genera costantemente²³⁷. In questo modo è la sua presenza ad avere un ruolo centrale²³⁸, presenza che alimenta il circuito di retroalimentazione autopoietico.

Per quanto riguarda lo spazio, nell'estetica del performativo si estende anche a quelli non tradizionali e all'adozione di particolari disposizioni tra spettatori

inserirlo nell'ordine che si è appena stabilizzato e che contribuisce alla sua stabilizzazione - e con questo alla generazione di significati diversi in ogni caso]. Ivi, p. 260-1.

²³⁵ [Mentre nel teatro realista-psicologico del XVIII secolo si difendeva il concetto per cui lo spettatore dovesse percepire il corpo dell'attore soltanto come corpo del personaggio (...), nel teatro contemporaneo si gioca con la percezione multistabile. L'interesse si riversa sull'istante in cui la percezione del corpo fenomenico si sposta sulla percezione del personaggio e viceversa. L'obbiettivo è, allora, il momento in cui il soggetto che percepisce si trova sulla soglia di entrambe le percezioni]. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des...*, cit., p. 152.

²³⁶ Ovviamente, questo non si applica totalmente all'ambito della performance e forme affini, ma ai fenomeni più vicini al teatro.

²³⁷ Il problema del rapporto dell'attore con il personaggio è un tema abbastanza complesso, principalmente se analizzato dal punto di vista della letteratura teatrale contemporanea. Attualmente - come esamineremo nel capitolo dedicato - gli "esseri di linguaggio" possono presentare diversi gradi di finzione, fino ad un azzeramento completo. E' evidente che l'attore non può avvicinarsi in modo uguale a ogni testo che gli si presenta.

²³⁸ «Die "Magie" der Präsenz besteht also in der besonderen Fähigkeit des Darstellers, Energie in einer Weise zu erzeugen, dass sie für den Zuschauer spürbar im Raum zirkuliert und ihn affiziert, ja tingiert» [La "magia" della presenza consiste nella straordinaria capacità dell'attore di generare energia in modo che lo spettatore possa sentire che essa circola per tutta la sala e che lo influenza, gli dà colore]. Ivi, p. 168.

e platea²³⁹. Anch'esso non è un dato precostituito, "un artefatto di cui uno o più autori si fanno responsabili", ma si rinnova permanentemente, assumendo la natura di evento. Per questo motivo, si possono ben caratterizzare come atmosfere, in cui la luce, il suono e perfino gli odori svolgono un ruolo importante, e in quanto tali dirigono l'attenzione dello spettatore alle esperienze fisiche²⁴⁰. Le sonorità impiegate, in particolare, possono delineare veri e propri spazi sonori. Come nei pionieristici lavori di John Cage²⁴¹, non si caratterizzano come opere già date, ma hanno lo status di evento, sono in continua evoluzione. La voce, in questo frangente, ha anche un ruolo importante: sorge quindi spontaneo porre il problema del linguaggio, che sarà poi un punto cardine da considerare nello studio della drammaturgia che faremo nel prossimo capitolo.

Nella recitazione del passato, in particolare nel XIX secolo, la voce era lavorata allo scopo di rendere chiaro l'enunciato del testo, ponendosi totalmente al

²³⁹ Lo spazio performativo viene opposto allo spazio geometrico nel pensiero di Fischer-Lichte. Mentre lo spazio geometrico si associa all'idea di contenitore, che è precedente all'evento e a esso sopravvive perché indipendente, lo spazio performativo è fugace e transitorio, legato indissolubilmente alla realizzazione scenica. Ivi, p. 187-190.

²⁴⁰ «Theater und Performance-Kunst seit den sechziger Jahren lassen geradezu emphatisch den performativen Raum als einen zugleich atmosphärischen hervortreten. Im Hinblick auf eine Ästhetik des Performativen wird damit vor allem dreierlei geleistet: Zum einen wird unabweisbar deutlich, dass Räumlichkeit in Aufführungen kein Werk-, sondern ein Ereignischarakter zukommt, dass sie flüchtig und transitorisch ist. Zum anderen empfindet der Zuschauer im atmosphärischen Raum seine Leiblichkeit auf ganz spezifische Weise. Er erlebt sich als einen lebendigen Organismus, der im Austausch mit seiner Umwelt steht. Die Atmosphäre dringt in seinen Leib ein, durchbricht seine Körpergrenzen. Damit wird drittens der performative Raum als ein liminaler Raum ausgewiesen, in dem Verwandlungen durchlaufen werden und Transformationen stattfinden». *Ibidem*.

[Dagli anni Sessanta, il teatro e l'arte della performance fanno affiorare in modo enfatico lo spazio performativo come spazio atmosferico. Con lo sguardo su un'estetica della performance, risultano particolarmente significativi tre aspetti. In primo luogo, è chiaro che la spazialità nelle realizzazioni sceniche non ha un carattere di opera ma di evento, che è fugace e transitorio. In secondo luogo, lo spettatore sente il suo corpo nello spazio atmosferico in modo molto singolare. Esso si sperimenta come un organismo vivo, si trova in una situazione di interazione con lo spazio circostante. L'atmosfera penetra il suo organismo superando le frontiere corporee. Con esso, lo spazio performativo si definisce, in terzo luogo, come uno spazio liminale, in cui avvengono trasformazioni e si producono modificazioni]. Ivi, p. 208.

²⁴¹ Sono da segnalare in particolare i *Silent Pieces*, serie di composizioni musicali dell'americano John Cage in cui i rumori casuali dello spazio nel quale l'evento si svolge diventano i protagonisti dell'ascolto. In particolare, in *4'33"* (1952) in cui è previsto un momento di quattro minuti e trentatré secondi di silenzio. Cfr. G. FRONZI, *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

suo servizio. Successivamente, con il naturalismo, si assiste ad un allentamento dei legami tra voce e linguaggio: era possibile adottare sfumature ed esplicitare contraddizioni tra la vita interiore del personaggio e quello che questi effettivamente diceva. Sicuramente la nascita della psicanalisi, che mette in luce l'esistenza dell'inconscio, ha una grande responsabilità in questo cambiamento. Il teatro performativo ha portato molto più in là questa scissione, facendo sì che la voce diventasse totalmente autonoma dal *logos*. Gli esperimenti avanguardistici di ambito musicale hanno certamente fornito un contributo decisivo, basti pensare ai famosi esperimenti compiuti da Luciano Berio e Bruno Maderna presso lo Studio di fonologia musicale della Rai a Milano a metà degli anni Cinquanta, in cui la parola veicolata dalla voce del cantante diventa un elemento estremamente plastico²⁴². Nell'estetica del performativo, la voce acquisisce valore di per sé, non per i significati che veicola. Molte realizzazioni sceniche dopo gli anni Sessanta cercano di evidenziare una "costante tensione tra voce e linguaggio"²⁴³. In territorio italico, non si può non citare Carmelo Bene, il cui uso della voce era diretto con grande maestria alla manipolazione della materialità delle parole, della cosiddetta *phoné*²⁴⁴.

Per quanto riguarda la temporalità, è soltanto attraverso di essa che emerge la materialità della realizzazione scenica. Fischer-Lichte chiama questo fenomeno

²⁴² Nel dopo guerra, dopo un soggiorno di studio negli Stati Uniti a contatto con le avanguardie, Luciano Berio sente la necessità di aggiornare l'ambiente della ricerca musicale italiana fondando, nel 1958, lo Studio di fonologia musicale della Rai insieme a Bruno Maderna. Da parte sua, Maderna era entrato in contatto con le ricerche sulla musica elettronica in area francese e tedesca, frequentando i corsi di *Neue Musik* a Darmstadt. Le ricerche realizzate allo Studio di fonologia hanno portato allo sviluppo della musica elettronica in Italia, comprendente anche degli esperimenti linguistici: famosa è la collaborazione di Luciano Berio con il poeta Edoardo Sanguineti, per esempio. Cfr. A. DE BENEDICTIS, *Gli esordi dello Studio di Fonologia Musicale: "il risultato di un incontro fra la musica e le possibilità dei nuovi mezzi"*, disponibile su: http://www.academia.edu/1134727/Gli_esordi_dello_Studio_di_Fonologia_musicale_Il_risultato_di_un_incontro_fra_la_musica_e_le_possibilita_dei_nuovi_mezzi.

²⁴³ FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des...*, cit., p. 260.

²⁴⁴ Nel teatro beniano, la parola è affrontata come materia fonetica, suono, piuttosto che per il suo significato. Nella bocca dell'attore, la lingua diventa rumore e musica, la cosiddetta *phoné*. Fischer-Lichte fa notare che questo uso della voce contraddice tutti i principi e le regole della semiotica, perché può essere linguaggio senza essere significante (Ivi, p. 263). Cfr. anche la riflessione di Deleuze sul teatro di Bene. G. DELEUZE, *Un manifesto di meno*, trad. it. J.P. Manganaro, in G. DELEUZE - C. BENE, *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet, 2012, ["Quodlibet Bis", n° 5], pp. 85-116.

"emergenza", a indicare l'affioramento dell'aspetto performativo di tutti gli elementi già citati²⁴⁵:

Wenn die Aufmerksamkeit auf das Phänomen der Emergenz gelenkt werden soll, scheiden Verfahren der Zeitlichen Strukturierung aus, welche das Auftauchen eines Elementes auf bestimmte Ursachen zurückzuführen suchen und es so als Glied einer Kausalkette ausweisen, wie dies bei Berufung auf den Ablauf der Handlung oder die Psychologie von Figuren der Fall ist²⁴⁶.

L'estetica del performativo esclude la causalità che secolarmente caratterizza il teatro letterario, adottando strategie come l'utilizzo di segmenti temporali (*time brackets*) e ponendo l'accento sul ritmo. La studiosa tedesca prende come spunto l'opera *Untitled Event* di John Cage per illustrare questo punto, considerato il primo happening mai realizzato²⁴⁷:

²⁴⁵ La nozione di "emergenza" qui usata si ricollega alla teoria della complessità, sviluppata in particolare da Francisco Varela. Muovendosi nell'ambito della neurofenomenologia, il filosofo-scienziato cileno identifica nel fenomeno dell'emergenza la possibilità dell'aumento del livello di complessità percettiva. Il suo pensiero ha conseguenze in ambito estetico ed epistemologico: «Quando parlo di emergenza, parlo di qualcosa che è centrale nella ricerca scientifica contemporanea, anche se molti non ne hanno ancora colto l'importanza. È un problema assolutamente essenziale (...) perché ciò che c'è di geniale nella nozione di emergenza è che, se da un lato un gruppo di neuroni in interazione con il mondo danno origine a una attività cognitiva, dall'altro, come in tutti i processi di emergenza naturale, una volta che ha avuto luogo l'emergenza di una nuova identità, quell'identità ha degli effetti, ha delle ricadute [causalité descendente] sulle componenti locali. Che cosa vuol dire? Vuol dire che il concetto di emergenza ci permette per la prima volta di pensare la causalità mentale». F. VARELA, *La coscienza nelle neuroscienze*, conversazione con Sergio Benvenuto disponibile su http://www.emsf.rai.it/dati/interviste/In_452.htm. Interessante anche il contributo di Annunziato, che riprende il concetto di emergenza applicandolo al contesto delle arti visive, parlando di Arte dell'emergenza: «L'*Art of Emergence* rappresenta una particolare posizione creativa in cui l'artista non genera direttamente forme (grafiche, cromatiche, performative o melodiche) ma costruisce un contesto di generazione della forma stessa e lo mette in atto. In questo senso attiva un processo di emergenza della forma». Cfr. M. ANNUNZIATO, *Emergenza e biodiversità nella forma: creazione e struttura per una nuova estetica*, disponibile su <http://www.plancton.com/papers/emergenc.pdf>.

²⁴⁶ [Se l'attenzione deve dirigersi al fenomeno dell'emergenza, è necessario mettere da parte quelle procedure di strutturazione temporale che intendono rinviare a qualche origine concreta l'insorgere di un elemento e identificarlo come anello di una catena causale, come succede quando si invoca la successione degli avvenimenti drammatici o la psicologia dei personaggi]. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des...*, cit., p. 228.

²⁴⁷ Cage parla così dell'evento: «La disposizione dei posti così come l'avevo organizzata io a Black Mountain nel 1952, era un quadrato composto da quattro triangoli i cui vertici convergevano fra loro pur senza riunirsi. Il centro era uno spazio sufficientemente ampio da poter contenere l'azione, come pure i corridoi fra i quattro triangoli. Il pubblico poteva vedersi il che ovviamente costituisce il vantaggio di qualsiasi teatro a pianta centrale. L'azione avveniva, per la maggior parte, al di fuori di

Während das Verfolgen einer zusammenhängenden Handlung - auch wenn sie sich nicht nach dem "klassischen" Muster: Exposition, Verwicklung, Höhepunkt, Umschlag, Katastrophe/Auflösung vollzieht - und psychologischen Entwicklung von Figuren Zeit als sinnvoll strukturierte Dauer erfahrbar macht, in der alles, was geschieht, nachvollziehbar auseinander hervorgeht, so dass Anfang und Ende dieser Dauer begründbar gesetzt sind, brachte das *Untitled Event* eine ganz andere Zeitlichkeit hervor. Weder Beginn noch Ende der Aufführung waren durch den Ablauf der Aktionen motiviert, sondern als ein willkürlicher, auch anders denkbarer Einschnitt gesetzt. Dies rief die Erfahrung einer spezifischen Zeitlosigkeit hervor, das heißt, Zeit wurde fühlbar dadurch, dass etwas auftauchte und wieder verschwand, das die Aufmerksamkeit für die Dauer seines Erscheinens zu absorbieren vermochte.²⁴⁸

La creazione di "isole di tempo" è un segno importante di performatività, e insieme ad esse la nozione di "frammento" in esse implicita²⁴⁹. L'esperienza di Cage è emblematica anche per aver radicalizzato il principio dell'incoerenza e dell'autonomia delle parti, in modo che la fruizione del tempo diventi un processo altamente soggettivo²⁵⁰.

questo quadrato. Su ogni poltrona c'era una tazza, e al pubblico non era stato spiegato cosa dovesse farne - alcuni la usarono infatti come un portacenere - ma lo spettacolo si concluse con una specie di rituale, che consisteva nel versare del caffè in ogni tazza. Tutta la faccenda dell'happening è nata grazie al fatto di trovarsi a Black Mountain, dove era presente un certo numero di persone: c'era Merce, David Tudor, c'era un pubblico. [...] Ci fu l'happening perché c'era molta gente e molte possibilità, e perché si poté organizzare tutto molto velocemente. Infatti ci pensai la mattina e tutto venne in atto il pomeriggio stesso, riuscii ad abbozzarlo completamente». Cit. in FRONZI, *John Cage...*, cit., p. 80-81.

²⁴⁸ [Mentre lo svolgere di una trama coerente - rispettosa dello standard "classico" di strutturazione, con sviluppo, climax, svolta, catastrofe/conclusione - e lo sviluppo psicologico dei personaggi fanno sì che il tempo sia vissuto come un insieme continuo e strutturato, in cui tutto quello che accade segue qualcosa che è avvenuto prima, perché sia l'inizio che la fine devono essere giustificati, *Untitled Event* ha generato una temporalità totalmente diversa. Né l'inizio né la fine della realizzazione scenica erano motivati dalla successione delle azioni, ma erano stabiliti in modo arbitrario e avrebbero potuto disporsi in un altro modo. Questo ha prodotto un'esperienza di atemporalità, ossia, era possibile sentire il tempo tramite l'emergenza e la sparizione di qualcosa che, per la durata della sua apparizione, era capace di catturare l'attenzione]. Ivi, p. 230.

²⁴⁹ Alla nozione di frammento, fondamentale per la drammaturgia contemporanea, dedicheremo il punto 3.2.2.

²⁵⁰ Spiega Cage: «Alles ist getrennt, überhaupt *alles von allem*. Die Szene ist ja nicht so angelegt, dass die verschiedenen theatralischen Elemente einander stützen oder tragen oder sich auch nur aufeinander beziehen, sondern jedes hat seinen eigenen Status, seine völlig unabhängigen Zustände von Aktivität.» [Tutto è separato, assolutamente *tutto da tutto*. La scena non è concepita in modo che i diversi elementi teatrali si appoggino tra loro o si trascinino o che in qualche modo si

Il ritmo è un altro aspetto cardine della temporalità, inteso come modalità di gestione del prevedibile e dell'imprevedibile, del nuovo e della ripetizione, così come la modulazione della velocità in cui le azioni costitutive dell'evento si manifestano²⁵¹. Nel teatro performativo può succedere che esso divenga il principio ordinatore per eccellenza di un evento scenico, come accade spesso nel teatro di Roberto Wilson, in cui gli attori seguono linee ritmiche autonome che si combinano in un insieme. Relativamente a Wilson, ma applicato a un discorso più generale, afferma Fischer-Lichte:

Der Rhythmus dehierarchisiert die Elemente, isoliert sie voneinander, lässt sie als zusammenhanglos erscheinen. Denn er schafft jedem eine eigene zeitliche Strukturierung, die von denen der anderen wahrnehmbar differiert. Der Zuschauer erfährt in diesem Sinne zur selben Zeit unterschiedliche Zeitlichkeiten. Seine Wahrnehmung wird de-synchronisiert, sie wird sensibilisiert für die jeweilige Einzelleistung des betreffenden Elements. Der unterschiedliche Rhythmus erschwert es ihm, Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit unmittelbar aufeinander zu beziehen und zwischen ihnen Verhältnisse der Über- und Unterordnung herzustellen oder sie in signifikative Beziehungen zueinander zu setzen. [...] Wenn sich für den Zuschauer Beziehungen zwischen ihnen ergeben, so ist er es - genau wie in Cages Stücken -, der diese Beziehungen herstellt.²⁵²

Al ricorso alle sfasature ritmiche si affianca l'uso del meccanismo di ripetizione e variazione, il quale ugualmente vanifica la logica compositiva causale.

relazionino, ma ognuno ha il suo proprio status, le sue proprie condizioni di attività totalmente indipendenti.] Cit. in FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des...*, cit., p. 232.

²⁵¹ La definizione adottata da Fischer-Lichte è: «Rhythmus lässt sich (...) als ein Ordnungsprinzip beschreiben, das seine permanente Transformation voraussetzt und in seinem Wirken vorantreibt». [Il ritmo può essere definito (...) come principio ordinatore che presuppone la sua permanente trasformazione e produce un effetto di avanzamento]. Ivi, p. 233.

²⁵² [Il ritmo de-gerarchizza gli elementi, li isola fra di loro, li fa apparire come incoerenti. Crea per ognuno di loro una struttura temporale propria che differisce percettibilmente da tutte le altre. Lo spettatore sperimenta temporalità diverse contemporaneamente. La sua percezione si de-sincronizza e si rende sensibile all'effetto specifico di ognuno degli elementi. La varietà di ritmi rende difficile stabilire immediatamente vincoli tra la corporalità, la spazialità e la sonorità, così come l'istituzione di relazioni di subordinazione o prevalenza o la scoperta di concomitanze significative in esse. (...) Se alla fine lo spettatore stabilirà delle relazioni tra di loro, sarà come per le opere di Cage, perché lo fa autonomamente]. Ivi, p. 234.

Attraverso l'affiorare e lo scomparire degli elementi scenici si sviluppa il circuito di retroalimentazione autopoietico che regola l'evento scenico.

La portata delle conseguenze di tale quadro estetico sulla generazione di senso da parte dello spettatore è incontrovertibile. Non si tratta più di trasmettere dei significati precostituiti, ma di suscitare il maggior numero di associazioni nel percettore attraverso l'accostamento di elementi che emergono e si combinano man mano. Ognuno di essi è percepito come un significante che può "riferirsi a diversi fenomeni, trasferirsi a diversi contesti e mettersi in relazione con i più svariati significati", fatto che determina un'enorme "pluralizzazione delle possibilità di significazione"²⁵³. Per Fischer-Lichte, nell'estetica del performativo significante e significato coincidono. Quest'ultimo non è un dato a priori, ma si origina nell'atto stesso di percepire, in quanto atto di percezione, e può essere accostato piuttosto a stati di coscienza che a contenuti linguistici²⁵⁴. Come la *madeleine* di Proust, le componenti in gioco suscitano accostamenti involontari e inusitati.

Un punto abbastanza interessante della teoria di Fischer-Lichte è il tentativo di conciliazione tra i concetti di presenza (*Presenz*) e rappresentazione (*Repräsentation*) all'interno dell'estetica del performativo. Come abbiamo potuto verificare dagli esempi citati finora, la presenza è il caposaldo del teatro performativo: ad essa si è dedicato Grotowski nel santificare il corpo dell'attore; intorno a essa si sono imperniati gli esperimenti dei gruppi avanguardistici del secondo Novecento, come il Performer Group e il Living Theatre. La rappresentazione, associata al personaggio drammatico, veniva bandita così come il testo teatrale che la conteneva. Nella sua teoria del performativo, tuttavia, la

²⁵³ Ivi, p. 281.

²⁵⁴ Fischer-Lichte definisce così "stato di coscienza" (*Bewusstseinszustand*) in rapporto al significato (*Bedeutung*): «Ich habe Empfindungen und Gefühle als Bedeutungen bestimmt, da ich Bedeutungen allgemein als Bewusstseinszustände definiert habe. Bei Empfindungen und Gefühlen handelt es sich also um Bedeutungen, die sich körperlich artikulieren und nur durch und als diese körperlichen Artikulationen bewusst zu werden vermögen.» [Nella misura in cui definisco i significati in generale come stati di coscienza, considero sensazioni ed emozioni dei significati. Quando parliamo di sensazioni e di emozioni, siamo anche di fronte a significati che si articolano fisicamente e che solo attraverso questa articolazione fisica possono arrivare alla coscienza]. Ivi, p. 263

studiosa tedesca sostiene che non è possibile mantenere tali antagonismi, visto che quello che caratterizza il performativo è proprio il crollo o la relativizzazione delle opposizioni. Sono i salti percettivi, le alterazioni nell'ordine della percezione, a creare uno stato di liminalità: i soggetti coinvolti si trovano *fra* due ordini di percezione diversi, fruiscono questa transizione²⁵⁵. In questo stato, il percettore comincia a percepirsi come tale. Il passaggio da una modalità di ricezione all'altra fa sì che i concetti di rappresentazione e presenza possano instaurare un dialogo²⁵⁶.

Riassumendo, nell'ottica di Fischer-Lichte, l'estetica del performativo riguarda il teatro inteso come evento. Esso può essere capito come tale quando si stabilisce un circuito di retroalimentazione autopoietico in cui si crea il fenomeno dell'emergenza, provocando la destabilizzazione della percezione e ponendo i partecipanti in una situazione di liminalità.

Se la scrittura teatrale, negli anni di radicalizzazione del performativo, è stata fortemente relativizzata, diventando pretesto nelle mani di molti registi, dall'altra parte non si è mai arresa; anzi, è notevole l'arricchimento delle proposte, sia a livello formale che contenutistico, nelle produzioni degli autori. Per meglio comprendere le direzioni che l'arte della scrittura per il teatro ha preso negli ultimi quarant'anni dobbiamo fare un percorso critico di analisi della forma "dramma" per poi arrivare al suo sgretolamento.

²⁵⁵ Il concetto di liminalità è stato coniato dall'antropologo Victor Turner, nel suo studio sulla performance e sul rito: «Un *limen*, come ha mostrato il grande etnologo e folklorista francese Arnold van Gennep, è una "soglia", ed egli usa questo termine per denotare quella centrale delle tre fasi in cui divideva i riti da lui definiti "di passaggio". (...) I generi dominanti della performance, quali che siano l'ordine e la complessità delle società cui appartengono, tendono a essere *fenomeni liminali*. Sono eseguiti in spazi e tempi privilegiati, distinti dai periodi e dalle aree riservati al lavoro, al cibo e al sonno. Possiamo chiamarli "sacri", se vogliamo, purché si riconosca che sono momenti in cui si esprimono, oltre alla solennità e ai precetti, il gioco e la sperimentazione». V. TURNER, *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di S. De Mateis, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 80-1.

²⁵⁶ FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des...*, cit., p. 260.

Capitolo III - Per un modello del testo: teorie e tecniche del testo nella letteratura critica relativa alla dissoluzione della forma drammatica

3.1. Dal dramma al postdrammatico

3.1.1. Szondi e la crisi del dramma

Per Peter Szondi, teorico ungherese autore di *Theorie des modernen Dramas* (1956), opera chiave per gli studi teatrali, la forma drammatica è un prodotto storico. Come tale, ha avuto uno sviluppo fino a entrare in crisi alla fine del XIX secolo con autori come Ibsen, Strindberg e Cechov, crisi che giunse al culmine con il teatro brechtiano. Partendo dal dramma postrinascimentale, in special modo la tragedia classica impersonata da Racine, delinea il concetto di *dramma assoluto*, forma chiusa e a-storica²⁵⁷. Tale natura rigida e astratta riflette un cosmo mimetico inviolabile, di cui il dialogo costituisce la struttura cardine. La forma dialogica si sarebbe affermata come conseguenza del crollo della concezione medievale del mondo, precipuamente teocentrica, che in quel momento aveva spostato il fuoco della sua attenzione sull'uomo e i suoi rapporti intersoggettivi. La realizzazione drammatica è passata a consumarsi nell'età moderna con l'atto di decisione. Nel

²⁵⁷ Il dramma assoluto non è realmente a-storico ma aspira a esserlo, perché non conosce niente al di fuori di sé. Come abbiamo affermato, Szondi ha avuto il merito di storicizzare la forma drammatica, aprendo la strada alla sua relativizzazione. La teoria di Szondi si colloca in un contesto di avanzo degli studi letterari di lingua tedesca. Erano gli anni della riscoperta del formalismo russo con Roman Ingarden e dello strutturalismo praghese a partire da René Wellek. Anche il pensiero di Saussure passava dall'ambito linguistico alle considerazioni estetiche. Nella sua produzione critica, il germanista Emil Steiger aveva staccato la scrittura epica e drammatica da certi modelli storici, aprendo la strada all'identificazione di forme "pure" e relativizzando l'idea di adeguazione estetica delle opere d'arte. A questo riguardo, discorre Lämmert: «Szondi, che era stato allievo di Staiger, non dette assoluto credito al criterio dell'adeguatezza interna dell'opera d'arte in quanto categoria estetica orientata a provarne la qualità. La sua teoria del dramma moderno si serve piuttosto della tensione con cui le componenti contenutistiche di un'opera entrano in forme drammaturgiche tradizionali. Questo diventa un indicatore del processo storico che, a seconda del modo in cui si risolve tale tensione, mette gli elementi tradizionali ed innovativi della drammaturgia in un nuovo rapporto reciproco, cambiando così progressivamente la teoria drammaturgica». Cfr. D. LÄMMERT, *Peter Szondi. Una retrospettiva in occasione del 65° anniversario della sua nascita*, trad. it. M. LO PRESTI, in E. AGAZZI - G. LA GUARDIA - G. RAIÒ (a cura di), *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*, Salerno, Multimedia, 1996, p. 13.

teatro greco, al contrario, una spinta possente conduceva l'eroe a un destino inamovibile a cui era inutile ribellarsi, poiché la tracotanza (ὕβρις) veniva severamente punita. Nel dramma classico la libertà dell'individuo si colloca nel contesto dell'interazione umana e tutto quello che ne esula rimane escluso. In tale dimensione, il conflitto si materializza non tra uomini e dei ma tra uomini e altri uomini, declinato come *passione vs dovere* (come in *El Cid*, per esempio). Il monologo è un elemento episodico e marginale nella costruzione drammatica, e dopo l'abolizione del prologo, dell'epilogo e del coro nel teatro rinascimentale, la dialettica dialogica, ignara della platea, si afferma come caratteristica principale²⁵⁸.

Per Szondi, l'assolutezza del dramma significa che esso ubbidisce a una logica esclusivamente interna, da cui il drammaturgo è totalmente assente. Viene data una situazione e i suoi sviluppi sono già contenuti in essa, non emanati dall'autore. È essenzialmente autonoma, e il suo valore letterario-drammatico risiede in questo fatto. Per quanto riguarda il rapporto con lo spettatore, quest'ultimo è totalmente passivo e viene trascinato nel gioco drammatico tramite il meccanismo dell'identificazione. Da un altro punto di vista si può affermare che il dramma è primario, cioè intende essere verità e non simulacro. Come conseguenza, l'azione drammatica si svolge sempre e comunque al presente, in una successione dialettica dalla quale scaturisce il mutamento. Per tale motivo, la discontinuità temporale è bandita, in quanto seguendo la logica drammatica ogni scena condiziona la successiva in un rapporto di causalità. Il dramma assoluto determina anche la "scena assoluta" che rispecchia l'unità di luogo, nella quale l'attore viene totalmente assimilato al personaggio. All'interno dell'universo dipinto dal dramma niente è lasciato al caso, tutto è motivato dentro l'opera stessa. In *Theorie des Modernen Dramas* lo studioso tedesco desume la crisi del dramma dall'analisi di cinque autori (Ibsen, Cechov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann) e le loro rispettive deviazioni rispetto alla forma canonica.

²⁵⁸ P. SZONDI, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt, Suhrkamp, 1965, (Milano, Einaudi, 2000), p. 14-19.

Partendo da Ibsen, Szondi vede in quest'autore la tematizzazione del passato in opposizione al presente che caratterizza la forma classica, la cosiddetta "attualizzazione drammatica". In essa, il passato può solo essere riferito, visto che la sua rappresentazione diretta sarebbe privilegio del romanzo²⁵⁹. Inoltre, in Ibsen si parla di verità interiore, come se l'attenzione si spostasse dalla realtà oggettivata nel confronto interpersonale a un territorio più labile, minato da incertezze. Anche se domina ancora la dialettica dialogica, è come se i personaggi fossero estranei tra di loro e il vero conflitto si consumasse nell'intimo di ciascuno. Non si può parlare ancora di una vera e propria epicizzazione, che segnerebbe il legame con il romanzo, ma all'interno dell'edificio apparentemente "perfetto", conforme alla norma, dei drammi di Ibsen rimane comunque una crepa. Szondi sostiene che, proprio a causa della grande maestria con cui l'autore fa uso di espedienti come il *leitmotiv* per creare nessi e portare in vita il passato, trasformandolo in eterno presente, o i *simboli*, a cui attribuisce la funzione di amalgamare passato e presente, non si percepisce la base epica dei suoi drammi. Quindi la drammaturgia di Ibsen, caratterizzata da una sorta di drammatizzazione dell'epico, realizza continuamente la mediazione tra passato e presente anziché rappresentare in concatenazione causale e teleologica un'azione unitaria.

In Cechov, Szondi ritiene che il dramma venga "contaminato" da nostalgia e ironia. I suoi personaggi rinunciano al presente e vivono nel ricordo o nell'utopia. Così, il presente della rappresentazione non è mai vissuto come presente, ma come ingombro del passato o inutile utopia, come se i suoi personaggi vivessero in una sorta di limbo. Secondo il parere dello studioso, i testi di Cechov conservano la forma drammatica quasi come un elemento secondario che concretizza attraverso di sé, negativamente, la propria deviazione. Si possono identificare rudimenti di azione tradizionale, ma è come se le situazioni servissero a dare quel minimo di movimento utile a far scaturire il dialogo; inoltre, le scene sono accostate tra di loro senza un nesso causale preciso, elemento per cui Cechov è stato piuttosto criticato.

²⁵⁹ Szondi accoglie la teoria di G. Lukács sul romanzo.

Si parla anche di monologhi travestiti da repliche, in cui "un dialogo inessenziale trapassa in una serie di soliloqui essenziali"²⁶⁰; pertanto, spiega Szondi, non si tratta di monologhi isolati inseriti in una forma dialogica, ma dell'abbandono del piano drammatico per accedere al piano lirico, nel quale anche il silenzio diventa linguaggio²⁶¹. Per Szondi, giacché "il ritiro formale del dialogo conduce necessariamente all'epico", le opere di Cechov non esulano dal dramma ma ne indicano il cammino futuro²⁶².

Entrando nel mondo di Strindberg, viene presentata la cosiddetta "drammaturgia dell'io" o "dramma soggettivo", le cui radici si fonderebbero nell'autobiografia e nella teoria del romanzo psicologico. Strindberg dichiara di preferire la rappresentazione totale della vita di un uomo a quella di un'intera famiglia, perché "quello che accade nel cervello altrui lo si può solo intuire, mentre si conosce davvero solo la propria vita"²⁶³: sarebbe infatti questo il punto di partenza del suo corpus drammatico, a partire da *Il Padre* (1887). Influenzato inizialmente dal naturalismo - che in realtà, a dispetto dei suoi intenti rivoluzionari, è stato formalmente conservatore per quanto riguarda azione e conflitto - Strindberg ha man mano approfondito lo stile soggettivo. Ne *Il Padre* si notano già elementi che si discostano dal dramma; solo in apparenza si tratta di un dramma familiare, perché in realtà tutto si svolge intorno alla soggettività del personaggio principale. Ciò che accade è un radicale spostamento prospettico rispetto alla tradizione che propugnava un ideale linguistico di oggettività. Inoltre, anche se in quest'opera le tre unità aristoteliche vengono apparentemente mantenute, Szondi dimostra che non hanno più la funzione che dovrebbero assolvere nel dramma

²⁶⁰ «(...) geht so der wesense Dialog in die wesenhaften Selbstgespräche über». Ivi, p. 36.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Per Szondi, forma e contenuto hanno uno stretto rapporto: «(...) alles Thematische, dessen Gehalt allgemeiner und gewichtiger ist als das ihn darstellende Motiv, strebt danach, sich zur Form niederzuschlagen. Und die formale Zurücknahme des Zwiegesprächs führt notwendig zur Epik» [(...) tutto ciò che è tematico, e il cui contenuto è più generale e importante del motivo che lo rappresenta, tende a "precipitare" in forma. E il ritiro formale del dialogo conduce necessariamente all'epica]. Ivi, p. 40.

²⁶³ Ivi, p. 41.

assoluto²⁶⁴. Servirebbero invece a «fare emergere e risaltare il puro sviluppo dinamico-dialettico sulla staticità del mondo interiore ed esterno sempre uguale a sé stesso, creando così quello 'spazio assoluto' richiesto dalla riproduzione dell'accadere intersoggettivo»²⁶⁵; in Strindberg, però, l'unità d'azione non è fondamentale, poiché il dramma scaturisce dalla soggettività del personaggio centrale e mostra il suo sviluppo psichico. Si potrebbe parlare casomai di una "unità dell'io". Le opere dell'autore norvegese avrebbero l'intenzione di trasformare in realtà drammatica l'universo nascosto della psiche, contrapposta alla consueta chiarezza dialogica. Nell'utilizzare lo *Stationendrama* a partire del 1898 (*Verso Damasco*), ha potuto far risaltare al meglio il personaggio principale rompendo con il principio fondamentale della forma drammatica, secondo cui l'azione si sviluppa attraverso un gioco di equilibrio/squilibrio tra i personaggi e di cui il rovesciamento di gerarchie e rapporti di potere è l'essenza stessa. Nel dramma a tappe, invece, gli altri personaggi entrano in rapporto con il protagonista soltanto al servizio di questo, per lo sviluppo del suo io centrale. La sua dimensione, dunque, non è per forza dialogica. Oltre alla sostituzione dell'unità d'azione con l'unità dell'io, il dramma a tappe fa a meno anche dell'unità di tempo e di luogo. Le singole scene non hanno tra di loro un rapporto organico e regolato dalla logica causale, ma sono "vari spaccati di un'evoluzione che va al di là dell'opera (frammenti scenici di un romanzo evolutivo)"²⁶⁶. Szondi ritiene che la costruzione di *Verso Damasco* segua un principio d'ordine meccanico, esterno alle scene, che contribuisce a relativizzarle ed epicizzarle²⁶⁷. Per quanto riguarda l'opera successiva, *Il Sogno*, lo avvicina alla rivista medievale, in opposizione al dramma, in quanto è "rappresentazione per chi

²⁶⁴ Il riferimento ovviamente è alle unità di tempo, di luogo e di azione.

²⁶⁵ «Denn deren [die drei Einheiten] Funktion im echten Drama besteht darin, den reinen dialektisch-dynamischen Ablauf von der Statik der bei sich bleibenden Innen- und Außenwelt abzuheben und so jenen absoluten Raum zu erschaffen, den die ausschließliche Wiedergabe des zwischenmenschlichen Geschehens fordert». Ivi, p. 42-3.

²⁶⁶ «Weil zwischen den einzelnen Szenen kein organischer Bezug waltet und sie nur Ausschnitte einer über das Werk hinausgreifenden Entwicklung darstellen (gleichsam szenische Fragmente eines Entwicklungsromans sind), kann ihrem Aufbau gar ein ihnen äußerliches Schema zugrunde gelegt werden, das sie von neuem relativiert und episiert». Ivi, p. 48

²⁶⁷ *Ibidem*.

è al di fuori di essa", facendo intravedere quello che lui chiama "struttura epica" nella contrapposizione soggetto-oggetto, o addirittura costituendo una vera e propria "rappresentazione epica sugli uomini", anziché un dramma²⁶⁸. Questi elementi dimostrano le acute contraddizioni interne della drammaturgia a cavallo tra il XIX e il XX secolo.

A seguire, Szondi affronta Maeterlinck e il suo dramma statico. Contraddizione di termini, per l'appunto, in quanto, come abbiamo già visto, dramma è azione; Maeterlinck invece, a causa dell'ingombrante e inesorabile presenza della morte nei suoi testi, sviluppa la situazione come fulcro. Mentre per il dramma classico la situazione è soltanto uno spunto per l'azione, in Maeterlinck viene tematizzata l'impossibilità dell'uomo di passare all'azione. La situazione maeterlinckiana è il dilatarsi di un presente ridotto a uno stato di assoluta passività. La parola, spiega Szondi, scaturisce da un tentativo di accertarsi della propria situazione, nient'altro²⁶⁹. Osserva inoltre, a proposito de *I Ciechi* (1890), che le "minuziose indicazioni sceniche rivelano che la forma del dialogo non è sufficiente alla rappresentazione" di ciò che si desidera rappresentare²⁷⁰. La parola, dunque, assume una dimensione lirica e corale:

Vom Dialog weicht die Sprachform in *Les Aveugles* mannigfach ab. Zumeist ist sie chorisches. Dann ist den "Repliken" auch die wenige Eigenheit genommen, welche die zwölf Blinden differenziert. Die Sprache verselbständigt sich, ihre wesentlich dramatische Standortgebundenheit schwindet: sie ist nicht mehr Ausdruck eines einzelnen, der auf Antwort wartet, sondern gibt die Stimmung wieder, die in den Seelen aller herrscht. Ihre Aufteilung in einzelne "Repliken" entspricht keinem Gespräch wie beim echten Drama, spiegelt einzig das Nervös-Schillernde der Ungewissheit.²⁷¹

²⁶⁸ Ivi, p. 51.

²⁶⁹ Ivi, p. 58.

²⁷⁰ «Schon die ausführliche Bühnenanweisung, die hier nur zur Hälfte zitiert wurde, verrät, dass die Form des Dialogs für die Darstellung nicht ausreicht». Ivi, pp. 58-9.

²⁷¹ [Ne *I Ciechi* la forma linguistica si scosta sotto diversi punti di vista dal dialogo. Per lo più essa è corale. Le battute perdono allora anche quella minima individualità che differenzia i dodici ciechi. Il linguaggio si fa autonomo e sparisce il suo carattere essenzialmente drammatico, che è quello di essere legato a un punto di vista, a una persona determinata; il linguaggio non è più espressione di

Il quinto autore su cui Szondi si sofferma per identificare gli elementi del modello drammatico in crisi è Hauptmann. La riflessione sul tentativo di rappresentare drammaticamente delle condizioni economico-politiche (che Hauptmann, e più ampiamente il naturalismo, si propongono di realizzare) fa sì che il drammaturgo debba rendere la forma utilizzata permeabile alle influenze esterne:

Der soziale Dramatiker versucht die dramatische Darstellung jener ökonomisch-politischen Zustände, unter deren Diktat das individuelle Leben geraten ist. Er hat Faktoren aufzuweisen, die jenseits der einzelnen Situation und der einzelnen Tat wurzeln und sie dennoch bestimmen. Dies dramatisch darstellen heißt als Vorarbeit: die Umsetzung der entfremdeten Zuständlichkeit in zwischenmenschliche Aktualität, das Umkehren und Aufheben also des historischen Prozesses im Ästhetischen, das ihn gerade zu spiegeln hätte. Die Fragwürdigkeit dieses Versuches wird vollends deutlich, wenn man den Vorgang der skizzierten Formwerdung näher ins Auge fasst.²⁷²

Si apre così un varco per la riflessione sul processo mimetico nella forma drammatica, che per Szondi sembra esistere in quanto principio simbolico di coincidenza tra macrocosmo e microcosmo: il dramma "rappresenta" nel suo mondo interno le regole e le condizioni del mondo al suo esterno. L'azione rappresentativa, per Szondi, non è drammatica, poiché il dramma assoluto non

un singolo individuo che attende una risposta, ma è il riflesso dello stato d'animo che domina in tutti. La sua distribuzione 'in battute' non corrisponde a un dialogo, come nel dramma vero e proprio, ma riflette unicamente l'incertezza nervosa del non-sapere]. SZONDI, *Theorie des ...*, cit., p. 60. La tematica dell'autonomizzazione del linguaggio è stata tematizzata da Fischer-Lichte dal punto di vista dell'estetica del performativo (cfr. p. 82); H.-T. Lehmann, come vedremo più avanti, inserisce questa caratteristica nella sua estetica del postdrammatico. Possiamo già intravedere, con l'aiuto di Szondi, che l'estetica del linguaggio come materia autonoma ha avuto un primo avvento nell'ultimo decennio dell'Ottocento in questo bell'esempio 'musicale' che è *I Ciechi*. Szondi, indossando occhiali che fanno vedere l'epico come superamento del drammatico, ha classificato questa rottura come tendenza epica (mentre Lehmann ci dirà che l'epico è soltanto una modalità del dramma), caratterizzata dall'uomo come "oggetto passivo" anziché "soggetto parlante e operante" e dal predominio della narrazione in una forma ancora drammatica ma svuotata di senso.

²⁷² [Il drammaturgo sociale cerca di rappresentare drammaticamente le condizioni economico-politiche sotto il cui impero è caduta la vita individuale. Egli ha il compito di mostrare i fattori che hanno le loro radici al di là della situazione singola e del singolo fatto, e che pure li determinano. Rappresentare drammaticamente tutto questo implica un lavoro preliminare: la trasformazione della condizionalità estraniata in una attualità interumana, cioè l'inversione e la risoluzione del processo storico sul piano estetico, che dovrebbe appunto rispecchiarlo]. Ivi, p. 63.

indica mai niente al di fuori di sé. Nel dramma sociale i personaggi "rappresentano" uomini nelle loro stesse condizioni, e la loro situazione "rappresenta" una realtà condizionata da fattori economici. Tale natura esemplare e pressoché dimostrativa comprende la soggettività dell'autore, che vuole dimostrare qualcosa creando dei rimandi all'esterno. Tale soggettività autorale è estranea al dramma assoluto come realtà autogenerante. Inoltre, difendendo un certo determinismo dell'uomo nei confronti dell'ambiente in cui vive, viene meno la dinamica drammatica basata sui rapporti intersoggettivi che creano il presente attraverso un'azione che si aggiorna man mano²⁷³.

Szondi attribuisce la responsabilità della crisi del dramma alla trasformazione tematica in atto. Egli coglie tra le opere di fine Ottocento, considerato un periodo di transizione, un *trait d'union*: la contrapposizione tra soggetto e oggetto che ne determina lo schema. E' proprio la presenza della soggettività, con il conseguente spazio divisorio tra l'uomo e il mondo, la caratteristica dell'epica. Questa separazione determinerebbe una relativizzazione estranea al dramma assoluto, che per principio la nega²⁷⁴. Lo studioso conclude sostenendo che la contraddizione soggiacente al dramma moderno sta nel fatto che la fusione dinamica di soggetto e oggetto nella forma non è a sua volta presente nel

²⁷³ In un'opera come *Prima dell'Alba* (1889), di Hauptmann, lo studioso vede addirittura affacciarsi l'io epico nella presenza del personaggio Loth, che non sarebbe un semplice *raisonneur* alla francese, e ritiene che l'azione drammatica dell'opera sia soltanto il travestimento tematico del principio formale epico. Lo svolgimento dell'azione sarebbe già determinato dai vizi e dalle virtù dei personaggi, che ne diventano meri testimoni. In un contesto del genere, la tensione drammatica proveniente dal conflitto di soggettività viene annullata, e la storia può andare avanti soltanto con l'inserimento di un elemento esterno, il personaggio dello straniero (Loth, appunto). Szondi punta il dito, a questo punto, su una collisione tra forma e contenuto: «In der Krisenzeit des Dramas erscheinen epische Formelemente thematisch verbrämt. Folge dieser zweifachen Besetzung einer Gestalt oder einer Situation kann die Kollision von Formalem und Inhaltlichem sein». [In un'epoca di crisi del dramma, gli elementi epici formali appaiono travestiti da elementi tematici. La conseguenza di questa duplice funzione di un personaggio o di una situazione può essere una collisione tra forma e contenuto]. Ivi, p. 68.

²⁷⁴ Il riferimento è Hegel e qui viene citato un brano dell'*Estetica*: «Diese Objektivität, die aus dem Subjekte herkommt, so wie dies Subjektive, das in seiner Realisation und objektiven Gültigkeit zur Darstellung gelangt [...] gibt als Handlung die Form und den Inhalt der dramatischen Poesie ab». [Questa oggettività, che nasce dal soggetto, così come questo soggettivo che perviene a manifestazione nella sua realizzazione e nella sua validità oggettiva (...) dà, come azione, la forma e il contenuto della poesia drammatica]. Cit. in ivi, p. 76.

contenuto. Secondo la prospettiva hegeliana che l'autore adotta, tale posizione dialettica andrà a risolversi soltanto nel periodo successivo, con l'affermazione del teatro brechtiano, che avrebbe armonizzato il cambiamento nel contenuto con una nuova forma:

Wie die "Krise des Dramas" den Übergang vom reinen Dramenstil zum widersprüchlichen aus thematischen Verschiebung hergeleitet hat, ist der folgende Wandel bei weitgehend gleichbleibender Thematik als der Vorgang aufzufassen, in dem sich Thematisches zur Form niederschlägt und die alte Form sprengt. Dadurch entstehen jene "Formenexperimente", die bisher immer nur für sich und deshalb fern als Spielerei, [...] deren innere Notwendigkeit aber zutage tritt, sobald sie in den Rahmen des Stilwandels gestellt werden.²⁷⁵

Avendo chiarito i principali elementi della crisi della forma drammatica, Szondi mette in evidenza qualche tentativo di "salvarla": il dramma naturalistico, il dramma-conversazione e l'atto unico. Il primo, perché caratterizzato da personaggi volitivi, senza autoriflessione, ben in grado di "reggere un dramma"; il secondo, perché cerca di recuperare lo statuto del dialogo, volgendolo però in conversazione (e non come spazio di oggettivazione dell'interiorità dei personaggi per portare avanti l'azione); il terzo, a cui si sono dedicati tantissimi autori a partire dal 1880, perché permetterebbe di creare tensione drammatica al di fuori del rapporto intersoggettivo, in quanto essa è già insita nella situazione che contiene tutto (spesso inizia poco prima della 'catastrofe') e celebrerebbe il "dramma dell'uomo non libero"²⁷⁶. Il salvataggio della forma drammatica si realizzerebbe attraverso la situazione d'angustia, in cui l'impossibilità del monologo costringe al dialogo sotto la spinta di una sorta di forza centrifuga, osservabile in opere come *La danza macabra* (1901) di Strindberg, o *La Casa di Bernarda Alba* (1936) di Lorca, ossia in

²⁷⁵ [Così come la 'crisi del dramma' ha prodotto, attraverso mutamenti di ordine tematico, il passaggio dal puro stile drammatico a uno stile contraddittorio, il cambiamento successivo, dove la tematica resta immutata, va inteso come il processo in cui l'elemento tematico precipita in forma, spezzando così la forma antica. Nascono così quegli 'esperimenti formali' che sono stati interpretati finora solo per quello che sono, e quindi spesso come gioco, (...) ma la cui necessità interna si rivela appena vengono situati nel quadro della metamorfosi stilistica]. Ivi, p. 80.

²⁷⁶ Ivi, p. 100.

generi come la tragedia borghese, il dramma coniugale e il dramma delle convenzioni sociali. In esse troviamo la problematizzazione del dialogo, i cui sviluppi riguardo al teatro contemporaneo vedremo più avanti. Tale angustia sarebbe il moto del meccanismo drammatico, per cui l'autore non avrebbe bisogno di farsi avanti come nelle opere in cui il dramma s'incrina. Quando invece l'angustia non nasce dall'intimo dei personaggi ma dal luogo d'azione, nel caso di luoghi chiusi come "bocce di vetro", Szondi vede un'epicità esterna perché esiste una drammaticità più apparente che reale, da lui classificata come artificiosità. L'eccezione sarebbe l'esistenzialismo, che cerca un legame con il classicismo tramite il recupero del concetto di libertà, cosa che pare avergli permesso, secondo lo studioso, un riscatto della forma drammatica. Secondo la visione hegeliana, che vede la perfezione nella totale coincidenza tra forma e contenuto, nel dramma esistenzialista tale armonia si realizzerebbe a causa di premesse spirituali che esigerebbero, per compiersi, la costrizione spaziale dei personaggi in ambienti a loro estranei²⁷⁷. Lo studio di Szondi si conclude cercando di declinare tentativi concreti di soluzione delle contraddizioni insinuate nella forma drammatica²⁷⁸.

Da questo quadro sintetico si può evincere quanto l'analisi szondiana della crisi del dramma sia debitrice delle riflessioni di Brecht. L'autore, regista e teorico

²⁷⁷ Gli esempi ovvii di tale modalità sono i drammi di Sartre, il più emblematico dei quali è *Huis Clos* (1944). Szondi afferma a questo proposito: «Indem das Mitmensch-Sein als Existential problematisch wird, wird auch das dramatische Formprinzip, der zwischenmenschliche Bezug, in Frage gestellt. Die Inversion ist aber zugleich die Rettung des dramatischen Stils». [Quando la socialità dell'uomo come categoria esistenziale diventa problematica, è messo in discussione anche il principio formale drammatico, il rapporto intersoggettivo. Ma l'inversione è anche la salvezza dello stile drammatico]. Ivi, p. 102.

²⁷⁸ Il dramma assoluto non era adeguato ai contenuti che urgeva trattare, come abbiamo visto. La comprensione di questo ragionamento è fondamentale per avvicinarsi all'approccio successivo di H.T.-Lehmann, spesso considerato come una prosecuzione del lavoro di Szondi. Il teorico tedesco non ha adottato la prospettiva dialettica di contrapposizione tra forma e contenuto che ha permeato invece l'analisi del collega ungherese, il quale vedeva incongruenze e difetti laddove, a suo parere, veniva meno l'organicità tra l'una e l'altro. Per Lehmann, l'adozione dell'epico come categoria contrastante è piuttosto riduttiva, soprattutto per quanto riguarda gli sviluppi del teatro a partire degli anni Sessanta, che ha introdotto le già menzionate pratiche del performativo. La figura di Brecht e il suo pensiero antagonistico al dramma di matrice aristotelica ha aleggiato su buona parte del XX secolo, determinando una serie di esperienze e sviluppi che, se da una parte hanno dato un nuovo impulso alla drammaturgia, dall'altro hanno segnato una sorta di accecamento parziale della critica, come nel caso di Barthes. Cfr. Lehmann, *Postdramatisches...*, cit., pp. 41-2.

tedesco - che da drammaturgo non poteva che mettere il testo teatrale al centro delle sue riflessioni - voleva un "teatro epico" che in primo luogo ricollegasse l'arte a un intervento effettivo nella realtà, perché "invocando un nuovo teatro, si invoca un nuovo ordinamento sociale"²⁷⁹. Auspicando un'arte teatrale per le masse che rendesse possibile la costruzione del socialismo, Brecht ha realizzato interventi profondi nella struttura del dramma come veniva tramandato dagli antichi. Il "nuovo teatro" doveva privilegiare la razionalità anziché il sentimento, al contrario del *pathos* ricercato, ad esempio, dal teatro totale wagneriano. Lo spettatore doveva essere trasformato in un osservatore critico, doveva prendere partito di fronte alle possibilità offerte dalla drammaturgia anziché subirla passivamente²⁸⁰.

L'inizio della teorizzazione dell'*epico* di cui qui parliamo si deve a Piscator, che negli anni Venti, sotto l'influsso del marxismo si schierò a favore di un teatro politico. Lo scopo del teatro epico sarebbe quello di compensare l'effetto emotivo con un contenuto razionale, rivelando al pubblico i meccanismi della storia per trasformare il mondo; ossia, al gesto teatrale corrisponderebbe un gesto politico che opererebbe un lento ma inesorabile cambiamento nello spettatore; tale gesto teatrale-politico ha bisogno della massima efficacia comunicativa, per cui era necessario per Piscator identificare la forma e il linguaggio adeguati²⁸¹. Alla ricerca di una risposta, egli porta avanti in Germania il teatro *agit-prop* e dà inizio al teatro documentario, poi affermatosi negli anni Cinquanta e Sessanta, e vivo tutt'ora. Brecht sale su questo treno ma prende tutt'altra direzione e si presenta come vero e proprio fondatore e propugnatore del "teatro epico"²⁸². Anche se le procedure

²⁷⁹ Cfr. L. ALLEGRI, *La Drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 152.

²⁸⁰ Szondi vede la forma epica come un modello opposto al dramma, mentre H.-T. Lehmann e Sarrazac ci fanno notare che non è più possibile sostenere questa visione nel prendere in considerazione i più di cinquant'anni di teatro che si sono susseguiti (cfr. punti 3.1.4 e 3.1.5 più avanti).

²⁸¹ Cfr. la prefazione di M. CASTRI in E. PISCATOR, *Il Teatro Politico*, trad. it. A. Spaini, Torino, Einaudi, 2002³.

²⁸² Vi è stato un breve e fallimentare tentativo di collaborazione tra Brecht e Piscator. L'esperienza avanguardistica di Piscator è stata fondamentale per quanto riguarda l'allontanamento della forma drammatica; tuttavia Brecht ha avuto il merito di realizzare la sistematizzazione teorica della drammaturgia epica in continuo dialogo con la sua pratica di scrittura, come fa notare Cesare Molinari. Cfr. C. MOLINARI, *Bertold Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2003³.

epiche possono risalire al teatro medievale e asiatico (il Nô, per esempio, che affascinava molto il drammaturgo tedesco), in questo caso si trattava di mere procedure tecniche e formali, prive del compito di mettere in discussione la funzione del teatro all'interno della società. Per Brecht, invece, il teatro epico è la conseguenza di una nuova analisi sociale: un teatro moderno, secondo lui, può essere solo epico. La scena, nel teatro drammatico, è trasfigurata dalla finzione; nel teatro epico, è legata alla sua materialità, al suo carattere dimostrativo²⁸³. Nel dramma l'evento teatrale si svolge nel presente immediato, cercando eventualmente di far vivere il passato in modo diretto; nel teatro epico, l'evento passato è ricostruito dall'atto del narrare. Per quanto riguarda il punto di vista della rappresentazione, nel dramma l'azione coincide perfettamente con il suo tempo e il suo spazio e viene presentata come scambio tra un *io* e un *tu*; nel teatro epico, la presenza di un narratore come voce esterna prende le distanze dalle azioni dei personaggi. Nel dramma, l'azione relativa alla fabula è integra (ossia, non subisce interruzioni) e scorre davanti agli occhi degli spettatori secondo una logica causale, in cui ogni avvenimento è motivato; nel teatro epico, il narratore è esterno all'azione, la osserva e la commenta. L'atteggiamento del lettore-spettatore è di sottomissione nel teatro drammatico, poiché esso è intrappolato nella fascinazione e qualsiasi sguardo riflessivo viene interdetto; il teatro epico, invece, è caratterizzato dalla libertà, dallo spazio critico lasciato allo spettatore. Per quanto riguarda la recitazione, nel teatro drammatico l'attore deve creare l'illusione del reale; nel teatro epico, deve ostacolare continuamente l'identificazione dello spettatore con il personaggio: non lo "incarna" totalmente²⁸⁴. Inoltre, Brecht ci parla del *Gestus*, termine già usato da Lessing nel Settecento e poi recuperato dal drammaturgo tedesco all'interno della sua teoria. Il *Gestus* brechtiano, diversamente dalla visione dell'illuminista, non è una semplice caratterizzazione individuale dei personaggi; non si tratta di semplici "atteggiamenti corporali,

²⁸³ Vediamo qui un primo indizio dell'estetica del performativo.

²⁸⁴ Sul concetto di incarnazione, cfr. anche p. 78 di questo lavoro. Come in P. PAVIS, *Dictionnaire...*, p. 103.

intonazioni, giochi fisionomici" che compongono un personaggio, ma dell'integrazione di un *Gestus* sociale che si localizza *fra* l'azione e il personaggio, evidenziando il suo comportamento in società, e che può essere sentito, per esempio, nei movimenti corporali dell'attore e nel ritmo del suo discorso²⁸⁵. Attraverso il *Gestus*, lo spettatore si pone in una posizione critica nei confronti delle implicazioni sociali ed etiche di quello che vede²⁸⁶. In base a questi elementi, si può forse ipotizzare l'epicizzazione del dramma - come la chiama Szondi - come un influsso del performativo nelle modalità testuali tradizionali.

3.1.2. Il modello di Klotz

Un'ulteriore lettura del teatro della modernità è offerta dal modello di Volker Klotz, studioso tedesco che mette a confronto i concetti di forma aperta e forma chiusa del dramma nell'opera *Geschlossene und offene Form im Drama* (1960). Focalizzandosi sul teatro europeo - come del resto anche Szondi - Klotz analizza le categorie classiche del dramma così come declinate nella tradizione,

²⁸⁵ Sulla differenza tra gesto e *Gestus*, cfr. PAVIS, *Dictionnaire du...*, cit, p. 153. Cfr. anche M. MAZZOCUT-MIS - E. TAVANI (a cura di), *Estetica dello spettacolo e dei media*, [coll. Le Forme del sentire, n° 2], Milano, Led, 2012, p. 34-35.

²⁸⁶ A. Wirth, teorico del teatro a cui Lehmann si rifà, viene fatto notare che questa visione dell'epico contiene già la concezione secondo cui elementi verbali e cinetici hanno uguale valore all'interno di una rappresentazione. Lehmann, citando Wirth a proposito della teoria epica del *Gestus*, ipotizza che in realtà tale equivalenza di valori faccia parte di tutto il teatro e che dobbiamo vedere l'eredità brechtiana in prospettiva, per quello che è: «Was Brecht leistete, kann nicht mehr einseitig als revolutionärer Gegenentwurf zum Überkommenen verstanden werden. Mehr und mehr tritt im Licht der neuesten Entwicklung hervor, dass in der Theorie des epischen Theaters eine *Erneuerung und Vollendung der klassischen Dramaturgie* stattfand. In Brechts Theorie steckte eine höchst traditionalistische These: die Fabel blieb ihm das A und O des Theaters. Von der Fabel her aber lässt sich der entscheidende Teil des neuen Theaters der 60er bis 90er Jahre, ja lässt sich nicht einmal die Textform verstehen, die die Theaterliteratur (Beckett, Handke, Strauß, Müller...) angenommen hat. Das postdramatische Theater ist ein *post-brechtisches Theater*». [Quello che Brecht ha acquisito non può più essere inteso in forma univoca come una controtendenza rivoluzionaria nei confronti della tradizione. Alla luce dei nuovi sviluppi, è sempre più evidente che, in un certo senso, la teoria del teatro epico ha costituito un *rinnovamento e completamento della drammaturgia classica*. La teoria di Brecht conteneva una tesi altamente tradizionalista: la fabula (storia) rimase una condizione *sine qua non* per lui. Tuttavia, dal punto di vista della fabula, gli elementi decisivi del nuovo teatro degli anni Sessanta fino agli anni Novanta non possono essere capiti - nemmeno le forme testuali di quella letteratura (Beckett, Handke, Strauss, Müller, Kane, etc.). Il teatro postdrammatico è un *teatro postbrechtiano*]. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, cit., 2011², p. 48.

ponendole a confronto con le nuove tendenze di scrittura, partendo dalla fine dell'Ottocento per arrivare alla fine degli anni Cinquanta. Facendo un'anamnesi dettagliata di ogni concetto su cui si fonda l'edificio dramma (azione, tempo, luogo, personaggi, composizione, lingua), egli giunge a tracciare un quadro convincente, anche se schematico, di due modalità opposte.

La forma chiusa deriva dal paradigma aristotelico²⁸⁷. Presenta un'azione chiusa su sé stessa, ossia un insieme di eventi messi in relazione in modo unitario per formare un insieme completo²⁸⁸. La sua caratteristica formale più importante è la coerenza organica, data dalla non permutabilità delle parti. In questo senso, il dramma chiuso non ammette discontinuità e ogni azione secondaria esiste al servizio della principale, senza intaccarne la coerenza. All'insegna dell'unità di tempo, luogo e azione, l'opera teatrale chiusa disegna un processo avviato molto prima del suo inizio, dimostrando di essere una parte di un insieme più grande.

Forma chiusa, azione chiusa: coerente, lineare e continua. La continuità non si riferisce soltanto a un legame stretto tra le scene, attentamente cucite all'insegna della logica causale, senza salti di alcun tipo, ma anche alla continuità interna dei dialoghi, che ugualmente non ammettono brusche rotture. Essi sono totalmente funzionali all'azione, che non concede incidenti di percorso né deviazioni, e scorrono irrimediabilmente come un fiume in piena verso la conclusione. Klotz aggettiva l'azione del dramma chiuso come eteronomica, ossia, subordinata alle leggi di idee *a priori*, che essa porta a realizzazione²⁸⁹. Per questo motivo è rigida,

²⁸⁷ Aristotele, nella *Poetica*, ha tracciato i lineamenti dell'arte di comporre commedie e tragedie, che hanno poi condizionato la scrittura teatrale europea moderna dal Rinascimento in poi. Nel capitolo VI viene definito il concetto di tragedia e sono identificati i suoi elementi di analisi. Per il filosofo greco, ogni tragedia è composta da sei parti qualitativi, tre interni: intreccio (μ), caratteri (η) e pensiero (ν); e tre esterni: parole (λ), musica (μ) ed enunciazione oppure spettacolo (θ). Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. D. Lanza, Milano, Rizzoli, 2004¹⁷, p. 135.

²⁸⁸ Klotz cita la definizione Aristotelica di azione: *systasis ton pragmaton*, o composizione dei fatti. Cfr. Ivi, p. 139.

²⁸⁹ «Was das Empirisch-Faktische angeht, so ist die Handlung fremdbezogen, d. h. bezogen auf die Ideenwelt, doch sie wird wichtig genommen, genau durchgeplant und aller zu großen Unwahrscheinlichkeiten entkleidet. Litte doch unter ihrer Fragwürdigkeit die Dignität der in ihr wirkenden Idee». [Sul piano delle coordinate empiriche degli eventi, l'azione è eteronima, ossia, essa rinvia al mondo delle idee, ma è trattata come un elemento importante, pianificato con precisione e spogliato da tutte le inverosimiglianze eccessive e problematiche di cui la dignità dell'idea inserita

coerente ed esclude l'inverosimile. È essa a forgiare lo schema architettonico dell'opera drammatica chiusa.

Per Klotz, il concetto canonico di azione si distingue dalla presenza di un'esposizione ben congegnata, che ha la funzione di riprendere gli antefatti della storia e di fornire agli spettatori l'esatta situazione dei personaggi nel momento in cui il dramma ha inizio. Inoltre, l'azione si fonda su un conflitto duale, il "duello": tra protagonista e antagonista, tra la coscienza e le sue passioni. Esiste un avversario ben identificato e caratterizzato, e il combattimento frontale o acuto è spesso l'apice della *pièce*, seguendo un ritmo preciso²⁹⁰. Tale azione sarebbe un materiale malleabile, che non oppone resistenza al rigore dello schema architettonico definito dall'idea matrice. Porta in sé una tendenza alla "smaterializzazione", nel senso che crea una tensione tra *azione evidente* e *azione mascherata*: l'azione evidente accade sulla scena, sotto gli occhi dello spettatore; l'azione mascherata presenta agli spettatori quello che avviene fuori scena, ricorrendo a risorse quali la *teichoscopia*²⁹¹ e il racconto del messaggero. L'autore spiega che in quest'ultimo caso interviene il modo epico, ma sempre a favore dell'azione unitaria che tende al suo fine tramite lo scioglimento del conflitto. La sua funzione è più che altro impedire che gli atti barbarici siano rappresentati in modo diretto, come avviene

nell'opera potrebbe soffrire]. V. KLOTZ, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Hanser, 1960, p. 27. Per uno studio comparato, si è consultato anche l'edizione francese: V. KLOTZ, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, trad. fr. C. Maillard, Belval, Circé, 2005.

²⁹⁰ «In kontinuierlicher Steigerung führt die zielstrebige Handlung Spiel und Gegenspiel unweglos zum Höhepunkt, um sie dann durch ein glückliches Aussöhnen oder katastrophales Zerreißen der Spannung in das deutlich markierte Ende einmünden zu lassen». [In un crescendo ininterrotto, l'azione, tesa verso la sua fine, porta senza deviazioni l'antagonismo delle posizioni fino a un punto culminante, per farlo sfociare, allora, in un riappacificamento felice o in una catastrofe che spezza la tensione, con uno scioglimento privo di ambiguità]. Ivi, p. 30.

²⁹¹ La *teichoscopia* - parola che deriva da un analogo procedimento nell'Iliade - è la descrizione di una visione fuori scena, una battaglia per esempio. «(...) *Teichoskopie*, berichtende "Mauerschau". Es ist die dramatischere Weise. Hier herrscht enge Nähe zwischen den beiden Handlungspartien, der verdeckten und der offenen. Sowohl zeitlich: es besteht Simultaneität, der schauend Meldende fasst Ereignisse, die er gerade sieht, unverzüglich in Worte. Als auch örtlich: die für den Zuschauer unsichtbaren rapportierten Ereignisse spielen sich im Gesichtskreis eines Menschen ab, den er sehen kann». [...] La *teichoscopia*, il racconto che riporta una "visione oltre il muro"; è [il mezzo] più specificamente drammatico, perché mantiene un rapporto stretto, sia temporale che spaziale, fra l'azione rappresentata e l'azione mascherata. Vi è simultaneità: un personaggio racconta degli eventi nel momento stesso in cui lui li vede accadere, e vi è unità di luogo, perché i fatti riportati, invisibili allo spettatore, si trovano nel campo visivo del personaggio]. Ivi, p. 31.

dalla tragedia al dramma classico, declinati in Francia da un autore come Racine, e anche nel dramma borghese. Secondo Klotz, questo accade perché nel dramma chiuso sono più importanti gli eventi interiori di quelli esteriori²⁹². Inoltre, il rifiuto della già citata materialità implica la caratterizzazione concreta dei personaggi, come nelle scene di massa in cui può essere presente il caos. Nella forma chiusa, invece, la folla non appare mai. Il linguaggio è mediatizzato e produce sulla scena un effetto di astrazione rispetto alla realtà sensibile, "derealizzando" il reale²⁹³.

Per quanto riguarda il tempo, è per forza unitario nel dramma chiuso, in ubbidienza alle tre unità aristoteliche²⁹⁴. Per questo motivo, allo spettatore non risulta percettibile un cambiamento nella qualità del tempo, che avanza in un flusso continuo. Lo scorrimento uniforme viene garantito dalla struttura unitaria dell'azione, dalla logica chiara dell'evoluzione psichica dei personaggi, e dal rigoroso concatenarsi delle scene, che seguono necessariamente la progressione drammatica e non possono essere permutate tra di loro. Quanto all'estensione del tempo, esso corrisponde a quello trasposto in sala e corre in modo qualitativamente omogeneo. L'azione, anche se smaterializzata, si sostiene nel presente. Il tempo non si realizza come istante drammatico, bensì sul piano della successione pura. Visto che le cause e le condizioni degli eventi rappresentati in scena sono situate sullo sfondo dell'azione, da una parte il presente viene costantemente depotenziato rispetto al passato, ma dall'altra viene messa in risalto la sua portata.

²⁹² Più che gli accadimenti, sono gli ampi monologhi dell'eroe o dell'eroina in linguaggio poetico a definire le opere classiche. Nella Fedra di Racine, per esempio, attira di più l'attenzione la vita interiore travagliata di Fedra piuttosto che il progetto di fuga di Ippolito.

²⁹³ La mediatizzazione del linguaggio risiede nel fatto che gli eventi truci, nel dramma classico così come nella tragedia greca, vengono raccontati piuttosto che realizzati. Klotz vede in essa una caratteristica essenziale della forma drammatica chiusa. In questo senso, il linguaggio toglie realtà alla scena.

²⁹⁴ «Die Übermacht einer Idee oder eines grundsätzlichen Problems, ebenso wie das Weltbild eines klar übersichtlichen Kosmos, erheischt die konzentrierte Fabel, die nur den letzten Abschnitt einer längeren Ereigniskurve, zusammengedrängt in einer kurzen Zeitspanne, darbietet». [La predominanza di un'idea o di un problema fondamentale, così come la rappresentazione di un ordine del mondo chiaramente percettibile nel suo insieme richiedono un'affabulazione concentrata, che mostri sulla scena soltanto l'ultima fase, la quale avviene in un breve lasso di tempo rispetto a un processo più lungo]. Ivi, p. 39. Il dramma chiuso klotziano riprende le tre unità aristoteliche: unità di tempo, luogo e azione, che però sono state di fatto una sistematizzazione estetica del Rinascimento.

Il luogo è unico. Sia nella tragedia greca sia nella tragedia classica l'azione si svolge in un palazzo; nel dramma borghese, in un salotto. Anche quando avvengono cambiamenti di luogo, si ha la sensazione che siano identici. La finalità è dare l'impressione di uno spazio atemporale, in un certo senso metaforico. Gli oggetti presenti possono spesso assumere valenze simboliche. Sono selezionati e carichi di senso referenziale. Il paesaggio è ugualmente significativo, finalizzato a raggiungere gli scopi prestabiliti. Gli spostamenti dei personaggi sulla scena sono molto limitati, non contemplano mosse brusche comandate dall'azione, né tanto meno viene consentito ai personaggi di cambiare repentinamente posizione spostando il centro di gravità della scena. Lo spazio sociale del personaggio è il mondo aristocratico della corte, oppure quello della borghesia benestante, comunque una struttura gerarchizzata e suddivisa. Ma vi è un altro piano dello spazio, quello interiore, dove si fa largo la coscienza: l'intrigo come costrizione drammaturgica provoca una lotta movimentata all'interno dell'eroe.

I personaggi sono fundamentalmente privi di complessità. Hanno una configurazione rigida, spesso basata su una qualità dominante. Vediamo soltanto ciò che contribuisce a definire la loro situazione nella *pièce* e il loro rapporto nei confronti del conflitto dominante. Non possono essere dissociati dal contesto drammatico, sono inesorabilmente intrecciati al destino previsto dall'azione. Il dramma chiuso non solleva, dunque, la questione della condizione di vita, degli influssi ambientali e delle abitudini dei personaggi a meno che non servano a esporre le idee che veicolano. Sono sia individui che funzioni: agiscono come esseri umani, ma devono adeguarsi sempre ai loro ruoli, all'interno della visione di mondo che rappresentano. In questo senso, i personaggi agiscono e reagiscono in modo solo parzialmente spontaneo, si conformano a un gioco di ruoli; di conseguenza, sono permeati da una certa prevedibilità. Si pongono in modo distaccato nei confronti della propria emotività, cosa necessaria affinché permangano l'ordine, la chiarezza e la coerenza generale. Di solito sono in pochi, strettamente collegati, e condividono un sistema comune di relazioni e di valori. Il conflitto si radica nell'opposizione tra il protagonista eroe e l'antagonista, che possono essere aiutati

da altri solo in qualità di facilitatori del corso dell'azione, come per esempio i confidenti che servono a catalizzare l'interiorità dell'eroe e che lo portano, come nei monologhi, a una presa di decisione.

Per quanto riguarda la composizione dei drammi chiusi, Klotz evidenzia il principio *universalia ante rem*, ossia, sono le idee a condizionare l'assetto drammatico²⁹⁵. Si può dire che quest'ultimo esiste soltanto come trasposizione di un'idea, per cui l'edificio viene eretto dall'alto in basso. Non è a partire dalla scena come "cellula drammatica elementare" che l'autore costruisce il dramma, per poi raggiungere la totalità; al contrario, è dalla totalità, dall'idea chiaramente definita che si costituisce un impianto generale nel quale operare le suddivisioni interne. Per questo motivo, la divisione in atti è molto più importante della divisione in scene; essi segnano una nuova tappa nell'evoluzione dell'azione, ed è soltanto nel passaggio tra un atto e l'altro che possono avvenire piccole discontinuità temporali. Tuttavia, gli atti non hanno assolutamente un valore autonomo. La scansione delle scene è data di solito unicamente dalle entrate e uscite dei personaggi, elemento non soltanto quantitativo ma anche qualitativo, perché ovviamente l'alterazione della costellazione dei presenti apporta modifiche alla dinamica. Un'altra caratteristica compositiva da considerare è la simmetria. Significa che la divisione in atti e scene è meno retta dall'organizzazione degli eventi della fabula che dal principio dell'equilibrio delle forme. La composizione simmetrica mira a una tensione equilibrata, che gestisce lo sviluppo dell'azione nel teatro della lotta interiore²⁹⁶. Da qui l'uso dei cinque atti, il terzo dei quali funziona come asse. Predomina la logica dell'analogia e della corrispondenza tramite la costruzione di rapporti geometrici.

²⁹⁵ «*Universalia ante rem*: so könnte man das Gliederungsprinzip der Handlung im geschlossenen Drama bezeichnen. Entsprechend der hinter diesem Dramentypus stehenden hierarchisch-aristokratischen Denk- und Gesellschaftsstruktur, entsprechend der Unterordnung der Handlung in all ihren Einzelheiten unter die fest umrissenen Idee, geschieht auch die Gliederung der Handlung von oben nach unten». [*Universalia ante rem*: è così che potremo definire il principio compositivo del teatro classico. A somiglianza della struttura sociale e mentale aristocratica e gerarchica che sottende questo tipo di opera, avviene anche la subordinazione dell'azione in tutti i suoi dettagli a un'idea direttrice nettamente definita, anch'essa articolata dall'alto verso il basso.] Ivi, p.67.

²⁹⁶ Ivi, p. 70.

Il linguaggio del dramma chiuso è caratterizzato dall'omogeneità. Riflette una sola classe sociale, e vi predomina la raffinatezza dello stile²⁹⁷. Tutto viene detto, non esiste niente che non diventi discorso e non sia afferrato dalla coscienza ben ordinata del personaggio. I discorsi sono blocchi marmorei e si costituiscono in dialogo seguendo un ordine logico che esclude qualsiasi rottura repentina o presenze inarticolate. Anche se possono sembrare un po' autarchici, nella tragedia classica per esempio sono sempre collegati tramite temi e parole chiave. Le repliche sono strettamente cucite le une alle altre e il corso del dialogo non è influenzato dalla reazione alle situazioni esterne. Certe categorie retoriche possono regnare, come la sticomitia, tramite la quale avviene il "duello" drammatico, come nell'arte della scherma. Le battute hanno spesso il tono sentenzioso delle massime didattiche. Si ricorre alla perifrasi e l'uso della metafora è ristretto a un repertorio limitato, che ha connotazioni "simboliche e araldiche"²⁹⁸. Proprio a causa dell'impulso ordinatore generale, la sintassi è strutturata, priva di interruzioni, e utilizza con frequenza la subordinazione, ovvero l'ipotassi, specchio del principio gerarchico che regge l'opera. Continuità, equilibrio e chiarezza sono sempre le caratteristiche dominanti.

Mentre la forma chiusa è caratterizzata dalla preponderanza dell'interiorità sull'esteriorità, del tutto sulla parte e dell'idea sulla materia, così come da uno sviluppo che tende inesorabilmente a una fine, la forma aperta è tutto il contrario. Si muove sul terreno della *polymythie* o pluralità di racconti, con più linee d'azione che proseguono in modo autonomo le une dalle altre. Spesso non esiste un protagonista dominante che porta avanti un'azione principale. Gli eventi sono articolati secondo leggi proprie, senza essere inquadrati in uno schema prestabilito. Le azioni plurali possono essere complementari, in modo da modulare la dispersione del racconto drammatico e da fornire linee di fuga; spesso è solo il tema a fungere da ponte. Mentre la forma chiusa mostra un eroe e i suoi antagonisti in

²⁹⁷ Si tratta della concezione logocentrica del mondo. Il teatro classico crede che il mondo possa essere colto e strutturato dal linguaggio. Ivi, p. 73.

²⁹⁸ Ivi, p. 81-82.

un percorso chiuso e ben delimitato nel tempo e nello spazio, la forma aperta mette al centro l'individuo e il mondo in modo più comprensivo. Il primo è in balia della condizione biologica, sociale, religiosa, morale, presente nel secondo, il quale viene raffigurato in tutta la sua complessità. Alle tendenze centrifughe dell'azione la forma aperta oppone delle forze centripete, mettendo l'*io* in posizione centrale. Ciò significa che il protagonista diventa *monoagonista*, solitario nel mondo in cui si trova. Il movimento dell'azione non accade tramite la progressione lineare, ma segue un *movimento circolare*. Si rinuncia all'esposizione presente nei testi classici, perché tutto quello che lo spettatore deve sapere è già presente nella prima scena: il personaggio e il suo rapporto con il mondo. Non è necessaria un'evoluzione che prevede una premessa, uno sviluppo e una fine²⁹⁹. Così, non sono gli atti le parti più importanti, ma le scene. La costruzione della forma aperta avviene dal basso verso l'alto, per accumulazione; quindi le scene possono non incastrarsi perfettamente per formare un insieme, poiché i loro bordi sono irregolari. Tra le scene vi è spesso discontinuità, come per esempio cambi di tempo e di luogo; discontinuità che è anche interna alla scena, nei dialoghi e monologhi, secondo un principio

²⁹⁹ «Ebenso wenig wie das Drama als Ganzes kennen die einzelnen Szenen Exposition und Entwicklung. Immer wieder drängt sich ihr Ausschnittscharakter hervor, sie sind nicht dienender Teil, untergeordnetes Glied, sondern bezeichnendes Stück, herausgebrochen, herausgestückelt aus einem großen Ganzen, das schon lange vor Aufgang des Vorhangs begann, das zu rekapitulieren jedoch unnötig ist, da es, entwicklungslos, nichts böte, was nicht auch offen in den Szenen sich ereignete. Dies herausgebrochene Stück, die Szene, ist an seinen Rändern, seinen Konturen nicht geglättet, so dass es etwa, um im Bild zu bleiben, als sauberer Kubus lückenlos an seinen vorausgehenden und nachfolgenden Szenenkubus sich angeschlossen, nein, die Ränder sind gezackt und rissig. Die Szenen beginnen häufig mit dem auslaufenden Ende eines angebrochenen pantomimischen Tuns, mit Frage- und Ausrufesätzen, hochgespannter Syntax, wobei Grund und Web zu dieser Hochspannung im Dunkel des Außerszenischen bleien. Ebenso abrupt brechen die Szenen ab, oft mitten im Satz, mitten im Tun». [Così come l'opera nel suo insieme, le diverse scene non hanno più un'esposizione e uno sviluppo. Ad ogni momento, il loro carattere frammentario si manifesta; non sono parti subordinate al servizio di un tutto, ma dei pezzi di un puzzle, isolati, strappati al tutto del quale veicolano le caratteristiche, che esiste già da molto tempo prima dell'alzarsi del sipario e che è inutile ricapitolare: senza evoluzione, non aggiunge niente più di ciò che sarà rappresentato nell'opera. La scena, questo frammento attaccato al tutto, non ha i bordi smerigliati con cura per comporre, senza buchi, un cubo perfetto, ben incastrato con il cubo precedente e quello successivo; i suoi bordi sono seghettati, lacerati. Essa comincia spesso dal completamento di un'azione che il personaggio sta per realizzare, da frasi interrogative o esclamative, la sintassi presenta un'alta tensione in cui la causa primaria e la generale sono relegate nell'ombra, fuori della presenza scenica. S'interrompe ugualmente in modo brusco, spesso con una frase interrotta o un'azione in corso]. Ivi, p. 110.

compositivo di variazione e contrasto³⁰⁰. Mentre nella forma chiusa l'azione porta a un'astrazione e fa scomparire le caratteristiche individuali, la tendenza della forma aperta è a valorizzare ciò che esiste di particolare e unico, sia nei personaggi che nel contesto in cui si svolge.

Nella forma aperta, l'azione si dissemina in una serie di "schizzi". Se nella forma chiusa si intuisce a ogni istante una legge organizzatrice che getta luce sul senso generale dell'opera, nella forma aperta il principio organizzatore si maschera dietro il flusso di scene, procedendo per accumulazione, in modo apparentemente caotico. Esso viene chiamato *punto d'integrazione*:

Hierin kommt das Bedeutungsfazit bündig zur Sprache und stellt das aus vielen Einzelpartikeln sich zusammensetzende besondere Geschehen des Dramas in einen größeren Zusammenhang³⁰¹.

Il regime del tempo nella forma aperta segue la stessa logica, diventando quindi frammentario. Mentre le opere classiche sono caratterizzate da un'elevata concentrazione temporale (hanno una durata breve e determinata), le opere moderne, aperte, spesso si sviluppano in un arco temporale più ampio e tendono all'indeterminato³⁰². Nella forma libera, il tempo può perfino emanciparsi dall'azione per influire direttamente sui personaggi, diventando agente drammatico di per sé. Si offre come presente allo stato puro. Siccome ogni scena ha una certa autonomia, rimanendo spesso isolata nel tempo e nello spazio, l'impressione è che il tempo rimanga sospeso. Per rendere l'idea, Klotz usa una metafora musicale: mentre il ritmo generale di un'opera con la forma chiusa sarebbe quella dell'*accelerando*, quella della forma aperta è lo *staccato*³⁰³. Questo esclude la

³⁰⁰ Il principio della variazione e del contrasto, di origine musicale, è molto presente nei testi più contemporanei e verrà affrontato più avanti, nel punto 4.1.

³⁰¹ [Si tratta di un discorso conciso che formula il bilancio del senso e situa in un contesto più ampio l'azione particolare che l'opera dissemina in una molteplicità di frammenti isolati]. Ivi, p. 112.

³⁰² Così accade per esempio con *Peer Gynt*, per esempio. L'opera ritaglia alcuni momenti della vita del personaggio; la storia però ha già avuto inizio; e quando finisce, finisce per lo spettatore ma lascia l'impressione che segua poi il suo corso, poiché l'azione viene spesso interrotta. Cfr. ivi, p. 120.

³⁰³ Ivi, p. 118.

monotonia, perché permette molte variazioni, al contrario di quello che accade con l'opera chiusa³⁰⁴. Come conseguenza di questo assetto temporale, i personaggi non parlano più di un progetto come se avessero una visione dell'insieme, una consapevolezza del passato e la lungimiranza del futuro, ma agiscono spontaneamente calati nella situazione, che può cambiare ad ogni istante. Sono assorti nel presente immediato e inconsapevoli di qualsiasi coordinata generale che li trascenda, anche perché non esiste. Nella forma aperta, il tempo è istantaneità.

Per quanto riguarda il luogo, nella forma aperta è molteplice e corrisponde al desiderio di porre il protagonista a confronto con gli aspetti più diversi del mondo, che è il suo vero antagonista. L'esperienza della diversità diventa preoccupazione dominante e riflette un cambiamento di punto di vista importante: non è più l'eroe che cerca, sceglie, mette ordine e controlla il mondo che gli appartiene, ma è esattamente il contrario, è il mondo a stravolgere la sua coscienza. Regna il pensiero secondo cui «nessuno è troppo limitato per fare l'esperienza del tragico e nessun luogo è indegno di diventare teatro»³⁰⁵. Tutto può essere rappresentato: l'eccesso, il disordine, la morte, la rivoluzione. Può esserci uno spazio chiuso, che isola il protagonista dal moto sociale, a esaltare il suo isolamento e la sua solitudine rispetto alla folla, oppure può esserci uno spazio dilatato, aperto, che richiama l'ampiezza del mondo. I luoghi tendono a essere comunque più definiti rispetto alla

³⁰⁴ «Wie denn im offenen Drama überhaupt das Nebeneinander von diskussionsbetonten, zuständlichen und vergänglichen Szenen ("rhetorische" Szenen oder "Bilderszenen" in "Dantons Tod" etwa), von stärker oder schwächer pantomimisch erfüllten Situationen, eine mannigfache Verschiedenheit der Zeitqualität erlaubt - eine Gestaltung, der als Gegenprinzip im geschlossenen Drama die einhellig durchgeführte Vermittlung des Szenisch-Faktischen durch die Reflexion gegenübersteht. Im geschlossenen Drama tilgt der stets bewusste Zeitablauf des Ganzen die Gegenwart der Teile, im offenen Drama schwindet der Zeitablauf des Ganzen unter der bedrängenden Gegenwart des Augenblicks». [la forma aperta, in generale, permette una grande diversità nella modulazione della qualità del tempo, del fatto dell'alternanza delle scene che presentano discussioni, stati o eventi (scene "retoriche" o "scene tableaux" ne *La Morte di Danton*, per esempio), così come situazioni più o meno segnate dall'importanza della gestualità. Questo principio di strutturazione è all'esatto opposto di quello della forma chiusa, che mediatizza sistematicamente tramite il pensiero i dati di fatto, scenici. Nel dramma chiuso lo sviluppo temporale del tutto, che avviene sempre a livello di coscienza, cancella il presente delle parti; nelle opere con forma libera, è invece la presenza opprimente dell'istante a obliterare il corso temporale dell'insieme]. Ivi, p. 116

³⁰⁵ [Keiner ist zu gering, als dass er Tragisches nicht erfahren könnte. Und kein Ort ist zu unwürdig, als dass Tragisches in ihm sich nicht ereignen könnte]. Ivi, p. 121.

forma chiusa, la cui azione si svolge spesso, come abbiamo visto, in luoghi generici e metaforici come la corte. I luoghi specifici possono contribuire alla costituzione dell'azione drammatica stessa e diventarne parte integrante; è soltanto comprendendo l'ambiente in cui il personaggio agisce che potremo cercare di afferrarlo. In questo senso, l'opera teatrale aperta getta uno sguardo ravvicinato sulla realtà concreta, sui rapporti che le *dramatis personae* intrattengono con il mondo in un suo punto specifico. E' un fattore di caratterizzazione che agisce come un catalizzatore, nel senso che rende visibile quello che la sola azione non potrebbe far apparire³⁰⁶. I luoghi sono essenziali per esaltare la specificità delle diverse linee d'azione. Possono essere totalmente autonomi o legati da un rapporto di qualche natura (luoghi "comunicanti")³⁰⁷. I personaggi subiscono gli stati meteorologici, che influiscono sul loro stato psicofisico e sul flusso dell'azione³⁰⁸. Nella forma aperta irrompe la penombra, l'inconscio, il non detto, l'insondabile, anche per quanto riguarda il contenuto, l'articolazione tematica e i personaggi³⁰⁹. Le cose che compongono il luogo hanno una loro importanza: i personaggi vivono in un mondo di oggetti e, interagendo con essi, si evolvono. Non devono necessariamente avere una valenza metaforica o simbolica, come nelle *pièces classiques*, in cui gli oggetti erano pressoché assenti, e, quando presenti, assumevano un ruolo importante. Possono semplicemente esistere come presenze immanenti allo spazio, descrittive e anonime, o come prolungamenti dei personaggi. Essi, da parte loro, non

³⁰⁶ Ivi, p. 127

³⁰⁷ Klotz si riferisce, per esempio, alla comunicazione tra interno ed esterno tramite una finestra aperta, espediente che può causare una vera e propria opposizione drammatica. Il caso analizzato è *La Morte di Danton*, di Buchner. Ivi, p. 129-30.

³⁰⁸ «Das geschlossene Drama spielt ausschließlich im ausgeleuchteten Raum des klaren Bewusstseins und des hellen Tages, Scharf profiliert heben sich die Personen vom Raum und vom Hintergrund ab. Der Raum erscheint in seiner scharfen Übersichtlichkeit geradezu luftleer. Völlig konträr, (...) ist der Raum des offenen Dramas geartet. Hier spielt das Atmosphärische, das Fluidum mit. Die Personen stehen unter der Einwirkung des Wetters, der Jahres- und Tageszeit, die durch Lichtveränderung den Raum modifiziert». [Il dramma chiuso si svolge esclusivamente nello spazio ben chiaro della coscienza lucida del giorno. Disegnati con vigore, i personaggi spiccano sullo sfondo e sono in primo piano. Sul luogo stesso, nel quale niente sfugge allo sguardo, sembra regnare un vuoto lunare. E' esattamente opposta la natura del luogo nella forma aperta (...), il fluido atmosferico partecipa al gioco. I personaggi subiscono l'influenza del tempo, delle stagioni, dei momenti della giornata, e lo spazio è modificato dai cambiamenti di luce]. Ivi, p. 131

³⁰⁹ Gli autori fanno riferimenti espliciti all'illuminazione scenica, per esempio.

appartengono più a una classe sociale omogenea, ma riflettono altresì una pluralità di origini. Non sono rotondi, completi, ma in balia del suddetto inconscio e non è possibile afferrarli del tutto: sono esseri incompiuti, personalità frammentarie. Il loro corpo, la loro vita fisica, ha un ruolo fondamentale nella loro costruzione e comportamento. La loro affettività è segnata da rotture brutali e da un'estrema instabilità.

Un punto molto importante è che la forma aperta non può più accontentarsi del linguaggio come unico vettore d'espressione. Questo vuol dire che l'autore drammatico contempla nella sua scrittura elementi che possono essere considerati *registici*: lo spostamento nello spazio e azioni fisiche concrete, per esempio, elementi completamente assenti nell'altro modello³¹⁰. Inoltre, il corpo del personaggio diventa eloquente. L'inclusione del campo semantico delle azioni fisiche, della gestualità, dei movimenti nello spazio, ha permesso ai personaggi di potersi spingere anche alla perdita della parola, all'afasia. Di conseguenza, nella forma aperta, tutto ciò che i personaggi fanno ha una valenza importante, a volte più delle parole stesse. I drammaturghi hanno imparato a lavorare su un piano di incoerenza tra l'uno e l'altro - tra ciò che viene detto e ciò che viene fatto - per aprire voragini di senso, per far sì che il pubblico si domandi cosa c'è veramente dietro. Il non detto guadagna spazio proprio in questa collisione. Quanto al numero, l'*ensemble* di personaggi diventa più ampio, potendo assumere anche l'impronta di una collettività. Viene ammessa la folla e i personaggi possono trasformarsi in vettori d'atmosfera, ovvero, servono a calare i personaggi principali in situazioni caratteristiche.

Per quanto concerne la composizione, come già ribadito, si parte dalla scena come elemento isolato, per poi eventualmente creare un insieme coerente a partire da una moltitudine di frammenti dispersi. Partendo dal basso verso l'alto, la forma drammatica aperta non è la trasposizione rigida di un'idea filosofica ed estetica aprioristica di ordine e armonia. Il testo aperto si costruisce mattone dopo mattone

³¹⁰ E' chiaro che lo sviluppo della regia all'inizio del Secolo ha cambiato il modo degli autori di scrivere teatro, così come accadde dopo gli anni Sessanta con l'avvio del performativo.

e, a occhi assuefatti al "classico", può sembrare simile a un mostro, giacché non si obbliga a rispettare né equilibrio né simmetria. Ogni ordine è stabilito *a posteriori*. L'indipendenza tra le scene si evince dal fatto che il tema centrale, a differenza della forma chiusa, non viene rivelato progressivamente, con il susseguirsi delle scene e degli atti; viene invece declinato scena per scena. Anche se mettono in luce un aspetto diverso della stessa questione, ciascuna è già capace da sé di manifestare un contenuto specifico e autonomo³¹¹. Viene spesso impiegato il principio della *variazione*, vale a dire la ripetizione nelle scene di situazioni uguali o molto simili con lievi cambiamenti. Predomina, dunque, l'*analogia* in opposizione alla causalità. E' di poca importanza la divisione in atti, i quali, se vengono proposti come unità aggreganti, indicano piuttosto delle tappe che si sommano una dopo l'altra, per addizione, anziché vere e proprie divisioni. Come principio poetico, si ricorre spesso agli *effetti di contrasto*, con alternanza di ordine e ritmo³¹².

Nella sfera della lingua si nota la pluralità di registri e di linguaggi, anche come riflesso del mondo variegato e complesso che l'opera dipinge. I personaggi possono manipolare il proprio linguaggio, rendendolo poco omogeneo. Per l'autore si apre un varco verso la diversità stilistica. La sintassi ben articolata (ipotassi) perde spazio, e vi si possono essere inserite lacune, sospensioni, costruzioni verbali anomale. Il cambiamento dei punti di vista è continuo, a causa dell'uso ampio e flessibile del linguaggio, e anche a livello della microdrammaturgia del dialogo e delle frasi viene adottato il principio della paratassi³¹³. E' assente una prospettiva

³¹¹ Klotz identifica fra i principi di strutturazione che possono fungere da legame tra le scene disperse: (i) la complementarità delle linee d'azione; (ii) l'associazione metaforica delle immagini e dei fatti, che crea risonanze tra le scene; (iii) l'io del monogonista, al centro del movimento circolare erratico dell'azione. Ivi, p. 151-2.

³¹² Gli effetti di contrasto hanno anche un valore ritmico. Klotz identifica, per esempio, l'alternanza tra luoghi chiusi e spazi aperti, scene patetiche e scene fredde, scene parlate e scene visive. Vedremo nel punto 3.2.1 che in ciò si poggia la modalità postdrammatica d'azione: il movimento.

³¹³ «(...)Die Sprache des offenen Dramas erfasst nicht das Ganze in seinem vielseitigen logischen Nexus, in seinem bedingend-bedingten Verstrebungssystem, sondern in Teilen, die sich nicht sichtbar verfugen. Sie gibt die Wirklichkeit als Aspektfolge wieder. Man könnte - in Gegensatz zum hypotaktischen Prinzip des geschlossenen Dramas, das deduktiv vorgeht, von oben her gliedernd, das Einzelne in seiner Funktionalität dem Ganzen gegenüber deutend - hier von einer induktiven Methode sprechen: der einzelne Teil ist der Ausgangspunkt, er wird in seiner ganzen Fülle und Mächtigkeit beschworen». [(...) nella forma drammatica aperta, il linguaggio non afferra l'insieme di

unificante, quel *punto di fuga* di cui si parlava a proposito dell'altro modello. Usando termini retorici, riguardo alla sintassi delle battute, Klotz sottolinea l'uso dell'ellissi e dell'anacoluto; essi possono, tuttavia, riguardare anche la sintassi tra le scene. Se la materia linguistica procede per salti, associazioni, senza segnalare alcuna progressione, anche le scene manifestano questo principio. Le battute materializzano i pensieri dispersi e discontinui dei personaggi, che non sono orientati verso una fine come nel modello classico, ma hanno un carattere *polifonico*³¹⁴. I dialoghi non hanno quella caratteristica duellare del modello classico, restano piuttosto su un piano allusivo. Gli interlocutori possono trovarsi non faccia a faccia, ma lato a lato, oppure su piani completamente diversi che rendono difficile o impossibile la comunicazione. Predomina l'esposizione di una situazione e la difficoltà di rapporto tra i personaggi, che spesso non cercano di dominarsi l'un l'altro creando il conflitto duellare, ma di far fronte al loro destino.

Per quanto riguarda il materiale metaforico usato nella forma aperta, Klotz fa notare che è decisamente più ampio di quella chiusa. Include gli intermezzi lirici liberi delle canzoni popolari (*Volkslied*), ad esempio i proverbi, i racconti, i sogni -

dati come un tutto, con la molteplicità delle sue articolazioni logiche, il suo sistema strutturato di determinazioni reciproche, ma attraverso frammenti la cui coesione non è evidente. Esso [il linguaggio] non riproduce che una successione d'aspetti parziali della realtà. In opposizione al principio dell'ipotassi, caratteristico della forma classica, che procede per deduzione, ordinando il dettaglio nella sua funzionalità d'insieme, qui possiamo parlare di marcia induttiva: il punto di partenza è il dettaglio, evocato in tutta la sua ricchezza abbondante e nella sua potenza suggestiva. E se il risultato finale è una sintesi degli elementi dispersi, essa non è esplicitata: resta dietro il discorso articolato, al di sopra del livello logico]. Ivi, p. 168.

³¹⁴ Qui un altro riferimento musicale: la polifonia, o combinazione di due o più voci indipendenti. «Es ist kein homophones Sprechen, bei dem linear eines aus dem andern hervorgeht, kein Sprechen in eindeutiger Klarheit, auf *einer* Ebene, in geschlossenen Emotionen und Reflexionen -: sondern polyphon, akkordisch, mehrschichtig, vieles nur anreißend. (...) Alles zusammen bewirkt ein augenblickshöriges Sprechen, ohne Rückhalt, ohne Vorbehalt. Nicht Gedanken Entwicklung, grammatische Ordnung oder rhetorischer Schwung stiften den Zusammenhalt des Auseinanderklaffenden, sondern die intensive Stimmung, das rhythmische Gefälle der Sätze, das totale Engagement der Person, die Komplexität von Zeit, Raum, Sprache und Geste in der Situation.»[La parola non è chiara e priva di ambiguità, enunciata su un *unico* stesso piano, fatta di emozioni e riflessioni coerenti; è polifonica, fatta di raccordi sovrapposti, spesso soltanto abbozzati (...). Da tutto questo risulta una parola assoggettata all'istante, senza appoggi su ciò che la precede, senza fornire aperture a ciò che seguirà. A dare coesione a questi elementi disparati non è né lo sviluppo di un pensiero, né l'ordine grammaticale, né lo slancio della retorica, ma l'intensità dell'atmosfera, la curva discendente delle frasi, l'adesione del personaggio, l'associazione complessa, nella situazione, del tempo, del luogo, della parola e dei gesti]. Ivi, p. 177-8.

immagini che irrompono improvvisamente, *impromptus*, da un istante all'altro³¹⁵. Nella forma aperta, le metafore inusitate, nate all'istante, creano e ricreano in continuazione una nuova immagine del mondo, tutto il contrario del mondo metaforico pressoché "costretto" della forma chiusa. C'è dunque un'apertura all'eterogeneità.

3.1.3. Puchner e il dramma anti-teatrale

Un altro approccio alla destabilizzazione del genere drammatico è proposto da Martin Puchner, che identifica un forte impulso all'anti-teatralità nella produzione del primo Novecento. Per lo studioso, la moderna teatralità nasce dalla concezione estetica di Richard Wagner³¹⁶. Il compositore tedesco ha segnato un cambiamento fondamentale nel modo di pensare il teatro nel cercare la *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, in cui musica, arti visive, poesia e recitazione convergerebbero nell'evento scenico³¹⁷. Dopo il suo contributo non sarebbe stato più possibile assumere una posizione neutrale rispetto al teatro: lo si può assecondare o combattere³¹⁸. Solo a partire da quel momento diventa possibile parlare di impulsi di anti-teatralità nel teatro moderno e nelle forme avanguardistiche. L'approccio wagneriano è "teatralizzante" in quanto mira a

³¹⁵ Ivi, p. 191,2.

³¹⁶ Il concetto di teatralità ha una sua evoluzione nella teoria del teatro. Diderot ha usato il termine "teatrale" per indicare ciò che è falso e superficiale. Ne *Les Entretiens sur le Fils naturel* (1757), dichiara che la realtà del salotto dovrebbe essere trasportata sulla scena così com'è. In Wagner, invece, per la prima volta, "teatralità" diventa sinonimo dell'arte dello spettacolo, in cui convergono gli elementi che saranno materia prima della composizione registica. Cfr. M. CARLSON, *Teorie del Teatro*, trad. it. di L. Gandini, Bologna, il Mulino, 1997².

³¹⁷ Dopo aver esplorato nelle sue prime opere i limiti del romanticismo, Wagner ha dedicato alcuni saggi teorici al teatro, sulla scia di un fervore politico rivoluzionario. In *L'Opera d'Arte dell'avvenire* (1850), sostiene che l'arte si è corrotta rispetto al passato (rappresentato dalla gloriosa tragedia greca) e si renderebbe necessaria una riforma unificatrice al fine di riscoprire un'unica forma d'arte, caratterizzata da verità, libertà e significato universale. In *Opera e dramma* (1851), va più a fondo nell'analisi storica per ribadire il suo punto di vista e giungere alla conclusione che ci sarebbe bisogno di un artista che unisse le diverse discipline per colmare il profondo bisogno di unità del *Volk*, il "popolo" inteso come l'insieme di tutti coloro che avvertono una necessità comune. Ivi, p. 283-4.

³¹⁸ Puchner considera che il dibattito culturale europeo di tardo Ottocento e inizio Novecento si è polarizzato intorno alla "teatralità" per merito di Wagner. M. PUCHNER, *Stage Fright: modernism, anti-teatricality and drama*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2011, p. 31-55.

ottenere il massimo dell'emozionalità, mettendo tutte le arti (anche la musica) al servizio della scena. I detrattori di Wagner sarebbero i primi difensori a livello teorico di un anti-teatro o dell'anti-teatralità, Nietzsche per primo³¹⁹. La dicotomia creata opponeva l'adesione al *pathos* tramite il meccanismo tragico alla spinta contraria. Wagner dava un'importanza centrale agli interpreti e quindi alla gestualità come elemento centrale del teatro musicale. In questo senso, Puchner ritiene che Wagner ha "teatralizzato il teatro", ossia, lo ha portato al massimo grado di illusione³²⁰. Accanto a questa fede totalizzante nel teatro fondato sul rapimento dei sensi è cresciuta una "paura del palcoscenico" (*Stage Fright*), tendenza della modernità a squarciare l'ipnosi drammatica³²¹. E' stata proprio questa paura a dare la spinta necessaria al rinnovamento del teatro, attraverso la resistenza al linguaggio scenico portata avanti da alcuni autori. Alla base di questo vi è l'opposizione tra *diegesi* e *mimesi*. Mentre la teatralità si riconduce alla mimesi, l'antiteatralità usa la diegesi per combatterla³²².

Mallarmé è il primo a mettersi in mostra per i suoi drammi anti-teatrali³²³. Nell'ottica del simbolismo, il ruolo della lingua come elemento di suggestione è fondamentale, e la costruzione linguistica del testo teatrale spesso pone problemi apparentemente insormontabili alla regia. Per questo motivo, la critica definisce i drammi di Mallarmé *closet drama* (letteralmente "drammi da sgabuzzino", non

³¹⁹ Nietzsche definì le opere di Wagner "teatrocrasia" (*Theatrokratie*), parola di origine platonica, a indicare la follia insita nell'intravedere il primato del teatro sulle altre arti. Adorno, a sua volta, rigetta la mimesi teatrale considerando la gestualità una falsa imitazione (mimesi acritica). Cfr. *Ibidem*.

³²⁰ Wagner fu il primo a nascondere l'orchestra e a ridurre le luci nella platea, tra le altre cose, facendosi precursore di un teatro di regia volto a far soccombere la razionalità degli spettatori tramite un apparato dell'illusione. Nell'estetica wagneriana, niente deve essere taciuto o rimanere inespresso. Si può parlare di un'estetica del *pathos* e dell'eccesso.

³²¹ Puchner prende l'espressione dall'omonimo film di Alfred Hitchcock, *Paura in palcoscenico* (1950).

³²² L'opposizione tra *mimesi* (μίμησις) e *diegesi* (διήγησις) è stata formulata da Platone che, per distinguere tra il dramma e il ditirambo, afferma che il primo "mostra" mentre il secondo "racconta" per mezzo del narratore. Cfr. PLATONE, *Repubblica*, trad. it. F. Sartori, Roma-Bari, Laterza, 2007¹³, pp. 100-105. I concetti hanno subito molti mutamenti lungo i secoli, ma Puchner riprende questa loro differenza fondamentale.

³²³ Mallarmé spicca come esponente del simbolismo, la cui dottrina egli riassunse in una frase, in una delle sue lettere: «to paint not the object but the effect it produces» [dipingere non l'oggetto ma l'effetto che esso provoca]. Cit. in PUCHNER, *Stage Fright...*, cit., p. 59. E' interessante notare che qui si trova di già la radice delle pratiche compositive testuali contemporanee che mettono in primo piano il processo ricettivo dell'opera.

destinati alla messinscena). Nei suoi testi, Mallarmé cancellava tutte le didascalie come segno di contrarietà alla rappresentazione teatrale, affermando sempre però la natura teatrale dei suoi testi, comunque definiti *pièces de theatre*³²⁴. Ovviamente, il "dramma da sgabuzzino" ha i suoi antecessori, il più evidente dei quali è forse Seneca³²⁵. Puchner mostra come *l'Hérodiade* (1896) si svolga soltanto nello spazio poetico del linguaggio e, se richiede una partecipazione fisica attraverso gesti e corpi che si toccano, è soltanto per rifiutarla³²⁶. Le scene mimetiche sono sostituite dal discorso diegetico, che diventa in realtà il centro drammatico del testo³²⁷. *L'Igitur* (1869), a sua volta, è segnata dall'assenza di azione e dalla mancanza di correlativi oggettivi nel protagonista, caratteristiche che rendono questa *pièce*

³²⁴ Il poeta e drammaturgo francese ha scoperto che, nel momento in cui le didascalie non avevano più a che fare con gli elementi tecnici del teatro, potevano diventare un nuovo elemento del testo drammatico da usare per i più svariati propositi: commentare le azioni specifiche, creare mondi esclusivi o alternativi, disumanizzare gli attori o, ancora, isolare e manipolare caratteristiche specifiche. Ivi, p. 67

³²⁵ Le tragedie di Seneca erano più probabilmente destinate alla sola lettura, perché contenevano momenti di difficile resa scenica.

³²⁶ Puchner afferma che qui risiede la differenza tra la diegesi antica e quella del modernismo: quest'ultima cerca attivamente di combattere la mimesi: «(...) the absence of mimetic scene requires that the closet drama substitute mimetic theater with diegetic speech. However, in the case of Mallarmé, and the modernist closet drama more generally, this substitution is actively turned against what it putatively replaces, for this type of modernistic diegesis seeks to foreclose the very possibility of theatrical, mimetic representation» [(...) l'assenza della scena mimetica fa sì che il *closet drama* sostituisca il teatro mimetico con il discorso diegetico. Tuttavia, nel caso di Mallarmé e del *closet drama* modernista in generale, questa sostituzione si ritorce attivamente contro quello che ipoteticamente rimpiazza, perché questo tipo di diegesi modernista cerca di escludere la possibilità stessa di rappresentazione teatrale mimetica]. Ivi, p. 63.

³²⁷ «What *Hérodiade* does can be done only in the poetic space of language, in which *Hérodiade* has full rhetorical control over her own image. No human impersonation would ever be able to replicate this process of diegetic dehumanization. (...) As *Hérodiade* sits in front of the mirror recreating herself through language, she can be taken as the figure of the closet drama itself, trying to control the imagined mimetic space of the stage through acts of spoken or textual diegesis. *Hérodiade* is thus involved in a struggle between mimesis - her potential physical interaction with the nurse - and her self-creation and self-description» [Quello che *Erodiade* fa può essere fatto soltanto nello spazio poetico del linguaggio, nel quale *Erodiade* ha il totale controllo retorico sulla propria immagine. Nessun essere umano sarebbe mai capace di replicare a questo processo di disumanizzazione diegetica. (...) Quando *Erodiade* si siede davanti allo specchio ricreando sé stessa attraverso il linguaggio, può essere vista come un emblema del *closet drama*, che tenta di controllare lo spazio mimetico immaginato del palcoscenico attraverso atti di diegesi del parlare o del testo. *Erodiade* è quindi coinvolta in una lotta tra la mimesi - la sua interazione fisica potenziale con la balia - e la sua auto-creazione e auto-descrizione]. Ivi, p. 62-63.

antidrammatica e antiteatrale³²⁸. Mallarmé ha anche lavorato su un libro-teatro (*Le Livre*), un progetto che dimostra la sua volontà di creare un altro tipo di fruizione teatrale, non scenica, assumendo una posizione anti-attoriale³²⁹. E' dunque in un territorio liminale tra letteratura e teatro che il dramma si rinnova. Puchner prende come esempio il capitolo "Circe" dell'*Ulisse* di Joyce per dimostrare come la libertà dalle costrizioni della rappresentazione teatrale crei invece altre forme di teatralità che producono innovazioni importanti nel testo teatrale³³⁰. Uno degli effetti più importanti della letterarizzazione del teatro è che non possiamo più considerare le didascalie come intrusioni prescrittive di un autore drammatico nei confronti di un regista o una semplice comunicazione tecnica; esse si rivolgono invece al lettore³³¹. In aggiunta - punto fondamentale - il linguaggio passa ad avere un potere trasformativo della realtà indipendentemente da uno sdoppiamento scenico, facendosi autonomo³³².

³²⁸ Il termine "correlativo oggettivo" è un concetto che va ricondotto a T. S. Eliot. Per Eliot, i correlativi oggettivi di un'emozione sono gli oggetti, una situazione o una catena di eventi che la suscitano (cfr. T.-S. ELIOT, *Amleto e i suoi problemi in Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Roma, Bompiani, 2010). Come Amleto, *Igitur* sarebbe troppo metafisico per essere reso in teatro, secondo un certo filone che vedeva in molti drammi di Shakespeare la vocazione alla sola lettura. E' interessante notare come mentre in *Erodiade* le didascalie sono state eliminate, in *Igitur* diventano uno strumento di reinvenzione della forma drammatica, una vera e propria arma contro il teatro.

³²⁹ Nel rifiuto radicale della mimesi come principio teatrale, era naturale cercare di abolire l'elemento umano che inevitabilmente creava il mimetismo in scena. Basti pensare a Craig e alla supermarionetta. Come critico di Wagner, Mallarmé riconosceva alle opere wagneriane il merito di incantare e rapire la ragione umana attraverso un simulacro, anche se in realtà quello a cui aspiravano era una fusione tra le arti da rappresentare sulla scena. Nel poeta francese, tuttavia, fa notare Puchner, tale fusione avveniva tramite la parola, per esempio con l'uso della *ekphrasis*: la mimesi scenica era proibita, quindi la gestualità irrompeva sul foglio di carta (Ivi, p. 74). In questo senso, Mallarmé è il precursore di un teatro delle voci, come vedremo nel punto 3.2.3.4.

³³⁰ Per lo studioso, Joyce ha inventato una forma drammatica peculiare che potrebbe essere chiamata *narrative closet drama*, o "dramma narrativo da sgabuzzino" (Ivi, p. 84). La questione del dialogo tra i generi, specificamente tra il romanzo e il teatro, è rilevante nella drammaturgia contemporanea, tanto che si può parlare di una "romanizzazione del dramma". Cfr. voce "romanisation" in SARRAZAC (dir.), *Lexique du drame...*, cit., p. 190-5.

³³¹ Infatti, in molte regie di testi contemporanei le didascalie vengono verbalizzate come testo.

³³² Concetto che abbiamo già visto in precedenza. In "Circe", invece, il linguaggio crea la fantasmagoria, la trasformazione in realtà nel momento in cui viene pronunciato; così, non è necessario vedere mimeticamente in scena la metamorfosi dei compagni di Ulisse in maiali. In questo senso, la teatralità viene assimilata al linguaggio e il lavoro dell'autore non contempla assolutamente indicazioni di regia perché non mira direttamente alla scena. Molti autori drammatici contemporanei però, in modo consapevole, utilizzano questo tipo di strategia - questa teatralità implicita, possiamo dire - anche se votati alla messinscena.

Un ulteriore contributo cardine è quello di Gertrude Stein, che fa esplodere del tutto la forma tradizionale del testo teatrale. In *Four Saints in Three Acts* (1928), testo che si presenta come libretto, mancano un elenco dei personaggi, la numerazione corretta degli atti, i parlanti designati e una storia percettibile, e non si distingue chiaramente tra discorso diretto e didascalie, includendo anche parti brevi di narrazione al passato. L'atteggiamento della Stein nei confronti del teatro sarebbe causato dalla sua percezione di un'inevitabile a-sincronicità tra osservatore e azione scenica; il tempo emotivo di uno spettatore rispetto alla scena rimarrebbe sempre sfasato, per cui l'autrice auspica *in primis* la lettura delle opere teatrali³³³. Stein non desidera eliminare la messinscena come Mallarmé, ma farla somigliare il più possibile all'atto di lettura. Per questo, smonta l'intero apparato della rappresentazione teatrale creando un dramma anti-teatrale, contro la figura dell'attore in quanto agente di mimetismo. In modo provocatorio, Stein afferma che "tutto ciò che non è una storia potrebbe essere un testo teatrale", anche se in realtà non aspira a creare il teatro non narrativo, ma piuttosto a mostrare in scena l'essenza degli avvenimenti nel presente, senza opporre mimesi e diegesi³³⁴. Questo avviene anche a causa della sua visione della narrativa che, secondo lei, non dovrebbe raccontare qualcosa nel passato: piuttosto, dovrebbe limitarsi a

³³³ La scrittura dell'americana Gertrude Stein va a disarticolare tutti i riferimenti del lettore dei suoi testi teatrali e presenta, di conseguenza, sfide importanti per la messa in scena. Mentre Mejerchol'd e Craig puntano a una riforma della recitazione e della regia, Stein lo fa con il testo cercando di eliminare l'identificazione dell'attore con un ruolo. Nella sua carriera letteraria ha dato via via sempre più importanza al significante che al significato, aprendo la strada alla cosiddetta autonomizzazione del linguaggio tipica del postdrammatico. Cfr. G. STEIN, *Opere ultime e Drammi*, trad. it. M. Morbiducci (a cura di), Macerata, Liberilibri, 2010, pp. 11-34.

³³⁴ «(...) a cursory look in *Four Saints* demonstrates that Stein does not simply oppose mimesis to diegesis, direct expression to distanced narration, the way classical dramaturgy from Aristotle on has done. In fact, her relation to Aristotle is exemplary of her relationship with genre in general: rather than coming up with new terms of her own, Stein uses traditional terms but carefully reworks and displaces their meaning. (...) What we begin to see here is that *Four Saints* is a text that does not shy away from narrative and diegesis but makes extensive and strategic use of a variety of narrative elements». [Uno sguardo attento su *Four Saints* dimostra che Stein non oppone semplicemente mimesi e diegesi, diretta espressione della narrazione distanziata, come la drammaturgia classica da Aristotele in poi ha fatto. Infatti, la sua relazione con Aristotele è esemplare della sua relazione con il genere in generale: anziché creare nuovi termini, Stein usa termini tradizionali attentamente rielaborati, e ne sposta il significato. (...) Quello che cominciamo a vedere in *Four Saints* è un testo che non si allontana dalla narrativa e dalla diegesi, ma fa un uso esteso e strategico di una varietà di elementi narrativi]. Ivi, p. 106-7.

descrivere. Mentre la narrativa tende a connettere gli eventi spiegandoli sequenzialmente e in modo causale, la descrizione permette di intravedere gli eventi tramite *tableau* statici e tende ad evitare la causalità a favore della paratassi. Puchner ritiene che l'arte del ritratto sia quella che più si avvicina alle *plays* di Stein, poiché appare come una via di uscita dalla già citata a-sincronicità tra azione drammatica e percezione dell'opera vista dall'autrice (e qui forse si può parlare di drammaturgia statica e pittorica). La denominazione più conosciuta è *landscape play*, dove l'enfasi viene decisamente posta sul processo creativo dello spettatore; è compito suo creare il movimento all'interno del paesaggio, costruire un legame tra gli elementi presenti³³⁵. In Stein - come in Mallarmé e Joyce - il paratesto (didascalie, elenco dei personaggi) diventa testo ed è fortemente presente la nozione di frammento, che in *Four Saints* si manifesta in una molteplicità diegetica che interrompe l'illusione mimetica e l'azione. Puchner chiama questa procedura "diegesi cubista", dato l'effetto di polverizzazione dei punti di vista³³⁶. Con ciò Stein fa venir meno la continuità spaziale e temporale caratteristica del dramma classico, inventando una forma (post)drammatica che mette la mimesi e la diegesi teatrali l'una contro l'altra. Un altro elemento importante è la meta-teatralità: in *Four Saints*, fa notare Puchner, diventa sempre più chiaro che quello che il testo dipinge è, in gran parte, non il personaggio e la storia di Santa Teresa ma il processo di scrivere un'opera su di lei.

Oltre che nei "drammi da sgabuzzino" modernisti, Puchner identifica nel "teatro diegetico" – categoria nella quale colloca Yeats, Brecht e

³³⁵ Vedremo più avanti come Michel Vinaver abbia ripreso e attualizzato quest'idea (cfr. punto 5.1). Secondo Joseph Danan, la *landscape play* steiniana ha un legame indiscusso con la poesia e la musica, trattandosi innanzitutto di creazioni linguistiche concrete caratterizzate dal rifiuto della linearità tramite un gioco di variazioni, ripetizioni e ritmi; la sfida lanciata dall'autrice si pone in termini di materiale per la scena, ossia, i suoi sono testi-materiali che non per niente hanno attratto un regista come Robert Wilson.

³³⁶ «When one examines Stein's use of narrative, however, it becomes clear that it never amounts to one privileged diegetic perspective, but rather a multiplicity of diegetic fragments that interrupt the representation of mimesis and action, what one might call a cubist diegesis». [Se si esamina l'uso della narrativa in Stein, tuttavia, diventa chiaro che non si ha mai una prospettiva diegetica privilegiata, ma una molteplicità di frammenti diegetici che interrompono la rappresentazione della mimesi e l'azione, quello che si può chiamare diegesi cubista]. Ivi, p. 110.

sorprendentemente Beckett – l'altro versante della spinta anti-teatrale. Il teatro di Yeats è un teatro che privilegia la parola poetica, ma il suo attore ideale non è propriamente un attore, bensì un narratore nel senso medievale del termine, un menestrello, che non lavora con l'illusione ma con l'allusione³³⁷. Per Yeats, il *reciter* (colui che dice il testo) deve agire come un messaggero; non deve impersonare, ma parlare per un'altra persona, assumendo una funzione diegetica. Inoltre, nel teatro di Yeats la danza assume un ruolo importante come spazio d'astrazione e opposizione alla teatralità mimetica³³⁸.

Bertolt Brecht, a sua volta, distingue tra personaggio che racconta e attore che racconta. Dal suo punto di vista, soltanto se la teatralità totale di Wagner sarà infranta, se il teatro si rivolterà contro sé stesso, sarà possibile usarlo come strumento critico. Puchner dedica particolare attenzione ai *Lehrstücke*, i drammi didattici, perché in essi il drammaturgo tedesco non solo si affida alla diegesi come modo di resistere a tale visione, ma si spinge ancora più lontano:

Brecht conceives of his most political plays entirely as workshop productions from which the audience is to be systematically excluded. This exclusion is backed up by another anti-theatrical position, a suspicion of visual pleasure, what Brecht calls the dangerous "desire to see" [Lust am Betrachten] (17:1023). Brecht here attacks the theater at its very essence, namely, in the original Greek meaning of *theatron* as the place of *thea*, "seeing". [...] Rather than indoctrinating the audience with propaganda, the *Lehrstücke* demand that its participants rotate through different roles in order to partake in an active discussion of the political problem the play proposes, usually the necessity of an individual to consent to his or her own murder. We can see the bifurcation between a traditional anti-theatricalism and Brecht's modernist one: while

³³⁷ La difficoltà formale che il teatro di Yeats doveva risolvere, secondo Puchner, era quella di trovare una mediazione tra teatro e poesia, che lui ha risolto proponendo l'uso della diegesi tramite personaggi che limitano, controllano e sdoppiano il piano mimetico. In questo senso si fa precursore di Brecht. Nel suo teatro, questa funzione diegetica si manifesta con strategie diverse, come la divisione concreta del palcoscenico in spazio mimetico e diegetico (in *At the Hawk's Well*, per esempio). Ivi, p. 124-5.

³³⁸ Così come Brecht successivamente, Yeats ha subito il fascino del teatro Nô, attratto dall'enfasi sul ritmo e sulla gestualità simbolica piuttosto che sulla forma mimetica umana. Da questo punto di vista, invece, si avvicina di più alla visione di Mallarmé. Si pensi anche al Craig, che auspica un "teatro del divino movimento" (cfr. nota n. 186 del presente lavoro).

one recurring form of the anti-theatrical prejudice objects to the role-playing that happens inside the theater because such role-playing is seen as subverting social hierarchies and classes, Brecht endorses it, for his objection is founded on an anti-theatricalism that is concerned with the act of mimetically impersonating another human being for the curious eyes of an audience that may be easily manipulated through breathtaking spectacles.³³⁹

Puchner chiama "esclusione della platea" la procedura brechtiana del suo coinvolgimento nello spettacolo (role-playing). Ciò è vero nella misura in cui l'opposizione tra osservatore e osservato, tra arte e fruitore, viene infranta: lo spettatore diventa parte della recita³⁴⁰. La pratica teatrale di Brecht incanala l'espressione scenica in strutture significanti (*Gestus*), rompendo la continuità materiale della mimesi. Il *Gestus* si posizionerebbe tra la teatralità e l'antiteatralità, poiché da un lato crea un'illusione di continuità con la teatralità wagneriana (articolazione tra musica, parola, movimento), mentre dall'altro cerca di creare una conflittualità tra gli elementi per "allontanare" lo spettatore (*Verfremdungseffekt*)³⁴¹.

³³⁹ [Brecht considera la maggior parte delle sue opere politiche come produzioni laboratoriali dalle quali la platea deve essere sistematicamente esclusa. Questa esclusione si basa su di un'altra posizione anti-teatrale, l'idea del piacere visivo, quello che Brecht chiama il pericoloso 'desiderio di vedere' [Lust am Betrachten]. Qui Brecht attacca il teatro nella sua essenza, ossia, nel significato originale greco di *theatron* come luogo di *thea*, "vedere". Invece di indottrinare il pubblico con la propaganda, i drammi didattici esigono che i loro partecipanti recitino a rotazione diversi ruoli, al fine di partecipare a una discussione attiva del problema politico proposta dalla pièce, di solito la necessità di un individuo di consentire al proprio omicidio. Possiamo vedere la biforcazione tra un'anti-teatralità tradizionale e quella modernista di Brecht: mentre una forma ricorrente del pregiudizio anti-teatrale contesta il gioco di ruolo che accade all'interno del teatro in quanto tale gioco di ruolo è visto come sovvertire le gerarchie e le classi sociali, Brecht lo sostiene, e la sua obiezione è fondata sull'anti-teatralità correlata all'atto di impersonificazione mimetica di un altro essere umano davanti agli occhi curiosi di un pubblico che può essere facilmente manipolato attraverso spettacoli mozzafiato]. Ivi, p. 147.

³⁴⁰ Questo è un punto molto importante, perché la spinta antiteatrale modernista che Puchner vede in Brecht lo avvicina alle esperienze performative degli anni Sessanta, in cui la platea diventa co-partecipe. Alla luce di questo, è evidente che i concetti di teatralità e performatività abitano per forza territori discontinui.

³⁴¹ Anche se gli spettacoli di Beckett - pensiamo a *L'Opera da tre soldi* (1928), con la collaborazione del compositore Kurt Weil - prevedevano un'integrazione tra diverse arti, l'intento dell'autore non era integrarle in un'"opera d'arte totale", nel senso wagneriano, ma renderle autonome. Questa è, per Puchner, una procedura anti-teatrale. Di fatto, preannuncia lo status di autonomia che i diversi linguaggi hanno nel teatro contemporaneo, in conformità con l'estetica del performativo e del postdrammatico.

Il teatro "anti-teatrale" di Beckett, spartiacque della drammaturgia del Novecento, viene affrontato a partire dai radiodrammi dell'inizio della sua carriera, in cui la diegesi ha un ruolo importante. La scelta del radiodramma da parte di Beckett sarebbe avvenuta non soltanto per questioni finanziarie, ma soprattutto per una scelta anti-teatrale, un modo per ridurre l'influenza degli attori. Infatti, Beckett ha cercato lungo la sua produzione drammatica di isolare gli elementi significativi dell'arte teatrale e, per quanto riguarda la recitazione, di limitare al massimo la capacità motoria degli attori, arrivando a posizzarli per esempio dentro a dei barili (*Finale di Partita*) o ficcati nella terra (*Giorni Felici*). Quando la mobilità era concessa, veniva comunque rigorosamente controllata dall'autore, come per esempio in *Atto senza Parola* I e II. La separazione della voce dalla gestualità era un progetto estetico fondante nella sua drammaturgia. Così inizia la disgregazione del linguaggio teatrale, in primis del personaggio, che non può più essere reso tramite l'associazione coordinata di elementi verbali e corporei. Tale procedura di dissociazione avviene in modo sistematico, ma non significa che l'autore rifiuti la parola (e la diegesi) come spesso si crede:

The dissociation of the speech from gestures does not mean that Beckett sought to undermine the speech. On the contrary, Beckett's stage resonates with the ceaseless babble of narrators and raconteurs who tell jokes, remember dreams and memories, and recount thoughts and poems. Winnie, in *Happy Days*, even quotes the opening diegetic line of Yeats's *At the Hawk's Well*, "I call to the eye of the mind". Other representations of storytelling range from Pozzo's speeches in *Waiting for Godot* to such late pieces as *Ohio Impromptu* (1981), which is devoted entirely to depicting the act of reading and listening to a story.³⁴²

³⁴² [La dissociazione della parola dalla gestualità non significa che Beckett abbia cercato di indebolire la parola. Al contrario, nel palcoscenico di Beckett risuona il blaterare di narratori e 'raccontatori' che raccontano barzellette, rievocano sogni e memorie e raccontano pensieri e poemi. Winnie, in *Giorni felici*, addirittura cita la diegetica linea di apertura di *At the Hawk's Well*, di Yeats: "Richiamo all'occhio della mente". Altre rappresentazioni di narratori di storie vanno dalle battute di Pozzo in *Aspettando Godot* a pezzi più recenti come *Ohio Impromptu* (1981), interamente dedicato all'atto di leggere e ascoltare una storia]. Ivi, p. 160.

Beckett ha quindi utilizzato la spinta anti-teatrale della diegesi in una modalità peculiare. Un altro emblematico esempio è *L'Ultimo nastro di Krapp* (1958), che è tutto un costruire il ricordo attraverso il racconto. Anche se tali istanze narrative non descrivono né controllano la mimesi come accade con altri autori, è come se Beckett prendesse possesso dei resti di un teatro diegetico, rimasugli di narratori o commentatori. La teatralità beckettiana è infatti fatta di cocci, basti pensare alla disarticolazione dei componenti della comunicazione teatrale. Secondo Puchner, i gesti isolati costituirebbero le unità minime su cui egli costruisce il suo teatro, gesti fatti di corpi incompleti, come potrebbe essere quello di Winnie. Vengono sottolineati in modo individualizzato (Clov che si gratta la pancia, Krapp che sbuccia banane, etc.), ma svuotati di senso tramite la ripetizione continua. La funzione delle didascalie nel teatro beckettiano è, allora, altrettanto importante quanto quella del testo: parola e gesto che interagiscono e s'interrompono a vicenda. In questo senso, Beckett ha rovesciato la posizione del dramma classico, secondo la quale le didascalie vanno evitate perché interrompono l'azione; in Beckett questo conflitto, questa interruzione continua, diventa principio poetico. Puchner ritiene che tali scelte estetiche possano avere anche una valenza politica:

What I call Beckett's anti-theatricalism are the effects that have led some critics to claim that Beckett's oeuvre constitutes a retreat from politics, if not a return to *l'art pour l'art*. Indeed, Beckett's attacks on both the character and the actor, as well as the enclosed spaces in which so many of his plays take place, do suggest a retreat of the theater into some sort of theatrical closet, into a space closed off from the world of the audience. [...] We owe it to Adorno's essay "Trying to Understand *Endgame*" that such a view of Beckett's theater as a retreat into an existential space of "closed doors" is only half the story. The other, more important half is that all of Beckett's strategies of interruption and retreat, everything I characterize as effects of his anti-theatrical impulse, are in fact responses to this world outside, if mostly in terms of resistance.³⁴³

³⁴³ [Quello che chiamo l'anti-teatralità di Beckett sono quegli effetti che hanno portato alcuni critici a sostenere che l'opera di Beckett non contempli la politica, se non un ritorno all'*art pour l'art*. Infatti, gli attacchi di Beckett contro il personaggio e l'attore, così come l'uso di spazi confinati in molte delle sue *plays*, suggeriscono la ritirata del teatro in una sorta di "sgabuzzino teatrale", in uno spazio ritirato dal mondo degli spettatori (...) Dobbiamo al saggio di Adorno "tentativo di capire Finale di

Uno dei contributi fondamentali del teatro beckettiano è stato a nostro parere la ricerca dell'astrazione, la quale è andata accentuandosi sempre più nei testi teatrali dei decenni successivi. Molti testi teatrali oggi sono segnati dall'astrazione tipica della musica o delle opere pittoriche, ed è con questa consapevolezza che dobbiamo avvicinarci a loro.

3.1.4. Sarrazac e l'emancipazione del dramma

Il drammaturgo e teorico francese Jean-Pierre Sarrazac ha dato un contributo fondamentale per la comprensione dei mutamenti estetici nei testi teatrali del Novecento. La prospettiva di Sarrazac s'ispira a quella di Szondi, ma si scosta in modo critico della sua totale adesione alla concezione hegel-lukacsiana dell'estetica, che identifica forma e contenuto, come abbiamo visto. Inoltre, considera uno sbaglio ritenere l'estetica brechtiana la soluzione per la chiusura del secolare modello aristotelico o il suo superamento³⁴⁴. Per Sarrazac, solo a partire da

Partita" l'idea che la visione del teatro di Beckett come allontanamento in uno spazio esistenziale tra 'porte chiuse' sia soltanto metà della storia. L'altra, più importante, è che tutte le strategie di Beckett d'interruzione e allontanamento, tutto ciò che io chiamo impulso anti-teatrale, sono risposte al mondo esterno, anche in termini di resistenza]. *Ibidem*.

³⁴⁴ Sarrazac fa notare che Szondi era troppo rapito dalla novità del teatro di Brecht per mantenere il necessario distacco e una visione in prospettiva. Per uno studioso dei nostri giorni non è possibile aderire a tale conclusione: «À la lumière de l'évolution des écritures dramatiques depuis une cinquantaine d'années, nous sommes désormais enclins à penser en termes de coexistence et de tensions nécessaires ce que Szondi et Brecht en leur temps considéraient comme des contradictions à dépasser entre contenus nouveaux et formes anciennes. Dès lors, pour comprendre les mutations de la forme dramatique entre les années 1880 et le moment présent, nous sommes amenés à faire intervenir un facteur auquel jamais Szondi, ni Lukács, ni Hegel n'auraient songé: le règne du désordre. Nous devons prendre en compte le fait que, depuis Ibsen, Strindberg et Tchekhov jusqu'à Kane, Fosse, Lagarce ou Danis, la dramaturgie moderne et contemporaine n'a jamais cessé d'accueillir le désordre (...) Si la forme existe "en tant que phénomène indépendant de la matière qu'elle accomode", les créateurs, occupés à produire des formes susceptibles d'accommoder le "gâchis", sont entraînés dans un corps à corps permanent avec ce désordre fondamental». [(...) dopo una cinquantina d'anni, siamo inclini a pensare in termini di coesistenza [delle posizioni] e tensioni necessarie a ciò che Szondi e Brecht a suo tempo consideravano contraddizioni da superare, tra contenuti nuovi e forme sorpassate. Da allora, per comprendere i cambiamenti della forma drammatica dal 1880 a oggi, si è fatto intervenire un fattore che né Szondi, né Lukács, né Hegel hanno mai nemmeno sognato: il regno del disordine. Dobbiamo tener conto del fatto che dopo Ibsen, Strindberg e Ceckov, fino a Kane, Fosse, Lagace o Danis, la drammaturgia moderna e contemporanea non ha mai cessato di accogliere il disordine. (...) Se la forma esiste 'come fenomeno

una prospettiva che riconosca il divorzio tra forma e contenuto è possibile afferrare quel "disordine" su cui gli autori moderni e contemporanei si sono confrontati e continuano a confrontarsi, diretto risultato di una realtà prima industriale e ora postindustriale, postmoderna, globalizzata. Per Sarrazac, è a partire del 1880 (sulla scia di Szondi) che il dramma inizia a mettere in discussione i principi di unicità e organicità del modello aristotelico-hegeliano, dopo la sua roccaforte, la *pièce bien faite* di Sarcey e Sardou. Da quel momento in poi, potrebbe essere applicato anche al dramma il commento di Nietzsche nei confronti del dialogo socratico: "il flotte entre toutes les formes d'art, entre la prose et la poésie, le récit, le lyrisme et le drame; et même il viole la loi plus ancienne qui exigeait l'unité de la forme, du style et de la langue"³⁴⁵. Sarrazac, in particolare in *Poétique du Drame Moderne* (2012), si sforza di costruire un quadro che dipinga la produzione testuale contemporanea come un travaso, mai un superamento, dei confini del dramma classico, errore che attribuisce a Lehmann. Ancora di dramma si può parlare quando ci si riferisce ai testi contemporanei, ma in modo molto diverso e ampliato³⁴⁶.

Sarrazac ritiene il contributo di Pirandello fondamentale per il rinnovamento della forma drammatica, in particolare per *Sei personaggi in cerca d'autore*. Nella prefazione al suo dramma, l'autore afferma:

Che qualcuno ora mi dica che essa [la mia opera] non ha tutto il valore che potrebbe avere perché la sua espressione non è composta ma caotica, [...] mi fa sorridere. Capisco perché nel mio lavoro la rappresentazione del dramma in cui sono coinvolti i sei personaggi appare tumultuosa e non procede mai ordinata: non c'è sviluppo

indipendente della materia che contiene', i creatori, occupati a produrre delle forme capaci di contenere il 'caos', sono trascinati in un corpo a corpo permanente con questo disordine fondamentale]. J.-P. SARRAZAC, *Poétique du Drame Moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 13.

³⁴⁵ [(...) esso fluttua tra tutte le forme d'arte, tra la prosa e la poesia, il racconto, il lirismo e il dramma; e viola addirittura la legge più antica dell'unità della forma, dello stile e della lingua]. Nietzsche cit. in *ivi*, p. 14. Anche Martin Puchner indaga sulle origine platoniche del rinnovamento della forma drammatica. Cfr. M. PUCHNER, *The drama of ideas. Platonic provocations in theatre and philosophy*, New York, Oxford University Press, 2010.

³⁴⁶ Sarrazac polemizza con Lehmann in diversi scritti, perché interpreta la teoria del postdrammatico come una decretazione del superamento del "dramma". Cfr. specialmente J.-P. SARRAZAC, *La Reprise: response au postdramatique*, Études Théâtrales, vol. 38-39, Louvain-la-Neuve, 2007, pp. 7-20.

logico, non c'è concatenazione negli avvenimenti. E' verissimo. [...] E' verissimo, ma io non ho affatto rappresentato quel dramma: ne ho rappresentato un altro (...), il dramma dei personaggi, rappresentato non come si sarebbe organizzato nella mia fantasia se vi fosse stato accolto, ma così, come dramma rifiutato, non poteva consistere nel mio lavoro se non come "situazione", e in qualche sviluppo, e non poteva venir fuori se non per accenni, tumultuosamente e disordinatamente, in scorci violenti, in modo caotico: di continuo interrotto, sviato, contraddetto, e, anche, da uno dei suoi personaggi negato, e, da due altri, neanche vissuto.³⁴⁷

Questa prospettiva dimostra molto bene la nuova logica di *decomposizione* della forma drammatica assunta dagli autori moderni e contemporanei³⁴⁸. In tal senso, *Sei personaggi in cerca d'autore* racconta il processo di riduzione a pezzi del dramma; instaura un vero e proprio "cantiere di demolizione", nel quale il commento (diegesi) prende il sopravvento sull'azione (mimesi)³⁴⁹. Il commento - metaforizza Sarrazac - divora le budella del dramma come un parassita nelle mani del drammaturgo, che di esso vuol lasciare solo un'ombra³⁵⁰. Con tale procedura, non è solo la forma drammatica a scoppiare, ma anche il sistema ideologico a essa soggiacente³⁵¹. La drammaturgia di Pirandello conferma l'analisi szondiana della rottura dell'unità dialettica tra oggettivo e soggettivo, con l'emersione del "soggetto epico" che oggettivizza il dramma vissuto dai personaggi³⁵². Fu davvero ucciso il "bel animal" tramite l'intaccamento in primo luogo della trama (*mythos*)³⁵³. Mentre nel sistema aristotelico essa si fonda su una relazione causale che concatena le azioni, trascinandola irreversibilmente verso una catastrofe - che Sarrazac chiama "bio-

³⁴⁷ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Garzanti, 2001², p. 22.

³⁴⁸ Per Sarrazac, l'atteggiamento degli autori della modernità è il cosiddetto "désordre organisateur". Alla *pièce à faire*, sul modello della *pièce bien faite*, viene opposta la *pièce à défaire*. J.-P. SARRAZAC, *Poétique du...*, cit., p. 24.

³⁴⁹ In questo senso, Sarrazac è molto vicino alla teoria di Puchner sull'impulso all'anti-teatralità attraverso la diegesi.

³⁵⁰ Ivi, p. 26.

³⁵¹ Sulla ideologia implicita nella forma drammatica e le implicazioni ideologiche del suo sfacimento, cfr. punto

³⁵² Ivi, p. 28.

³⁵³ Nella Poetica, Aristotele fa la metafora organica del "bel animale", che indica la concezione della fabula come totalità ordinata. I francesi usano spesso questa espressione.

logica" - nel dramma pirandelliano s'instaura una logica analitica, che spezza la catena tramite il commento; in questo modo, la fabula diventa una *messa in processo*, una sorta d'istruttoria della scrittura drammatica³⁵⁴.

Oltre al disordine che s'instaura, la sovversione del dramma è declinata anche per mezzo della sua incompiutezza, cosicché non si può più parlare di inizio-mezzo-fine ma di frammento, la cui origine sarebbe da ricercare nel concetto di *tranche de vie* naturalista-simbolista elaborato da Jean Jullien³⁵⁵. Senza l'organicità originale, gli autori fanno uso del montaggio come principio compositivo, seguendo un'organizzazione paratattica piuttosto che ipotattica³⁵⁶.

La domanda fondamentale che si pone Sarrazac - e che ci poniamo anche noi con questo lavoro - è sapere se ci può essere un dramma "riformato", "rifondato", come si è prodotto nel secolo dei Lumi, oppure se si apre un territorio per la scrittura che esula del dramma³⁵⁷. Sarrazac propende per la prima risposta e cerca di definire alcune procedure di *dedrammatizzazione* che contribuiscono alla rifondazione continua di un dramma in divenire. Le procedure da lui identificate sono: la *retrospezione*, l'*anticipazione*, l'*interruzione*, l'*optazione* e la *ripetizione-variazione*. Tutte hanno a che fare con l'introduzione di elementi epici (Szondi) o diegetici (Puchner) nel contesto del dramma:

Que faut-il entendre par *dédramatisation*? Que le retour sur un drame et une catastrophe déjà advenus est aussi un *retournement* du drame. Que le dispositif du retour renverse le sens même du drame. Que c'en est fini de la sacro-saint progression

³⁵⁴ J.-P. SARRAZAC, *Poétique du...*, cit., p. 29-31.

³⁵⁵ Autore drammatico, teorico e critico del XIX secolo, Jean Jullien divenne famoso per la sua affermazione: «Un dramma è una *tranche de vie* messa in scena con arte». Marvin Carlson spiega che il senso di questa frase è che il teatro non deve offrire una trama ben costruita come vorrebbe l'estetica della *pièce bien faite*, ma anzi irrisolta come nella vita reale. Cfr. CARLSON, *Teorie del...*, cit., p. 310-11.

³⁵⁶ Sarrazac riprende il concetto di "forma aperta" di Klotz e lo approfondisce.

³⁵⁷ L'idea della riforma del dramma nell'Illuminismo è stata approfondita principalmente da Diderot. In *Entretiens* (1757) attacca quasi ogni aspetto del teatro francese e propone l'adozione di cambiamenti di scena e interruzioni temporali (pur ancora nel rispetto delle tre unità), frasi spezzate e più vicine al quotidiano e l'introduzione di elementi legati alla scena piuttosto che alla semplice declamazione. Inoltre, il filosofo francese riteneva che il *coup de théâtre* dovesse essere sostituito dal *tableau*, fatto che si rivela estremamente attuale. Cfr. CARLSON, *Teorie del...*, cit., p.177-8.

dramatique et, avec elle, du fameux *continuum* dramatique. Que la notion même de conflit central ou, pour reprendre le vocabulaire hégélien, de "grande collision dramatique" est elle-même révolue, cédant la place à une série discontinue de micro-conflits plus ou moins reliés les uns aux autres. Voilà les principaux éléments d'une relative dédramatisation du drame, dont je démontrerai qu'elle n'est pas pour autant la mort du drame.³⁵⁸

Come Klotz, Sarrazac insiste sull'evoluzione della forma drammatica in una serie di momenti relativamente autonomi gli uni rispetto agli altri, nei quali possono sussistere situazioni di tensione seguite da momenti 'epici'. Tale assetto richiamerebbe la teoria dei contrappesi di Schiller, un modo epico (e lirico) necessario al drammatico per equilibrarne il risultato³⁵⁹. Con il concetto di dedrammatizzazione, Sarrazac vuole indicare quella forza contraria al dramma che gli oppone resistenza facendolo così avanzare³⁶⁰.

La retrospezione, prima procedura di dedrammatizzazione, è esattamente il ritorno di cui l'autore parla nel brano citato: partire da qualcosa che è già avvenuto attraverso l'appello alla memoria, come per esempio il racconto. Essa permette all'autore, e tramite lui al personaggio, di fare salti nel tempo e nello spazio, e di renderlo estraneo a sé stesso - basta pensare a *L'Ultimo Nastro di Krapp*, di Beckett.

L'anticipazione, lo svelare in anticipo ciò che sta per accadere, è anch'essa un vettore di resistenza, che si muove contro quell'idea di suspense e identificazione che il teatro brechtiano in modo emblematico ha cercato di combattere. Tutt'ora

³⁵⁸ [Cosa intendiamo per de-drammatizzazione? Che il ritorno su un dramma e una catastrofe già avvenuti è anche un rovesciamento del dramma. Che il dispositivo del ritorno inverte il senso del dramma stesso. Che è finita la sacrosanta progressione drammatica e, con lei, il famoso continuum drammatico. Che la nozione stessa di conflitto centrale o, per riprendere il vocabolario hegeliano, di 'grande collisione drammatica' è esso stesso passato, cedendo il passo a una serie discontinua di microconflitti, più o meno legati gli uni agli altri. Questi sono i principali elementi di una relativa de-drammatizzazione del dramma, che mostrerò non essere una morte del dramma]. Ivi, p. 43

³⁵⁹ Schiller, in una lettera a Goethe, il quale cercava una distinzione chiara tra epico e drammatico, risponde che di fatto la tragedia ha sempre un elemento epico come contrappeso, tipico della poesia (e vice versa: anche l'epica tende al drammatico). Per Sarrazac, questa teoria dei contrappesi aiuta a comprendere la dinamica dell'evoluzione della forma drammatica tramite una forza di resistenza al suo interno. Ivi, p. 44.

³⁶⁰ Questa forza contraria al dramma è stata chiamata da Puchner anti-teatralità, come abbiamo visto.

molti drammaturghi scelgono di dare un titolo alle scene, richiamando (talvolta sovvertendola) la procedura di Brecht, spesso all'interno di drammaturgie per *tableaux*³⁶¹. L'anticipazione permette quella presa di spazio, quel respiro necessario allo sguardo critico che si vorrebbe chiedere al pubblico. L'interruzione è la rottura della continuità d'azione che già abbiamo visto con Klotz, che può aver luogo con cambiamenti nei modi - dal drammatico al lirico e all'epico, dalla mimesi alla diegesi - o semplicemente nella menzionata drammaturgia per *tableaux* o frammenti. In essa, la *paratassi* e la *giustapposizione* sono risorse compositive fondanti.

L'optazione designa l'operazione del dramma moderno che apre all'azione drammatica il campo del virtuale o della pura soggettività³⁶². Gli autori, anziché lavorare sul piano del concatenamento delle azioni tramite le decisioni prese dai personaggi, cercano di formulare delle ipotesi, studiare il comportamento umano, relativizzare gli eventi, istaurando il *principio dell'incertezza*, spesso tramite lo "spiegamento paradigmatico" (*dépliage paradigmaticque*)³⁶³. Questa impostazione dimostra un approccio diverso nei confronti della scrittura da parte degli autori, i quali piuttosto che comunicare messaggi prestabiliti o dimostrare idee a priori con un intento pressoché educativo fanno della scrittura un "vero laboratorio", uno spazio di indagine sull'uomo e sul mondo. L'optazione richiama alla grammatica teatrale del congiuntivo che, a differenza del modo indicativo, esige un'*interpretazione* e non una semplice accettazione passiva. Da qui si desume un cambiamento del rapporto con il pubblico, che viene chiamato in causa come minimo dal punto di vista ermeneutico.

La procedura di ripetizione-variazione è molto simile in quanto apre spazio ai mondi possibili, specificamente tramite il meccanismo della ripetizione con piccole variazioni, elemento già indicato da Klotz. Sarrazac cita Kierkegaard e il

³⁶¹ Solo per citare un esempio tra tanti, pensiamo a Roberto Zucco di B.-M. Koltès. Si tratta di una drammaturgia per *tableaux*, in cui le scene portano sempre un titolo: l'evasione, l'arresto, ecc.

³⁶² Cfr. nota in ivi, p.52

³⁶³ La procedura dello spiegamento paradigmatico viene così descritta: «Plutôt que d'enchaîner des actions, qui procèdent des décisions des personnages, formuler des hypothèses, faire jouer contradictoirement des exemples, se situer à des carrefours de sens, mettre les comportements humains à l'étude, le théâtre fonctionnant alors comme un véritable laboratoire». Ivi, p. 54.

"terribile impulso" alla ripetizione, così come la "compulsione alla ripetizione" messa in risalto dalla psicanalisi, indicatori di un cambiamento di pensiero assorbito dal teatro³⁶⁴. Alla ripetizione-variazione corrisponderebbe uno spazio circolare, che Sarrazac precisa essere in realtà a forma di spirale, giacché vi è un ripiegamento della forma su sé stessa, come accade per esempio in *En attendant Godot*, di Beckett³⁶⁵. La *litanìa* può essere anch'essa una risorsa di ripetizione, molto usata da autori come Jon Fosse e Thomas Bernhard; ugualmente il *leitmotiv*.

Per maggior comprensione del teatro moderno e contemporaneo, Sarrazac sviluppa il concetto di dramma-della-vita (*drame-de-la-vie*) in opposizione a quello di dramma-nella-vita (*drame-dans-la-vie*). Quest'ultimo risponderebbe ai tre criteri aristotelici di ordine, misura e completezza, mentre l'altro sarebbe tutto l'opposto. Innanzitutto, il dramma-della-vita risponderebbe a un mutamento profondo nel ritmo interno del dramma, in gran parte dovuto alle cinque operazioni già elencate, provocando o un rimpicciolimento o un aumento di misura rispetto al suo modello. Per quanto riguarda l'ingrandimento, si mette in risalto il rapporto che il dramma ha stabilito con il romanzo a partire della fine del XIX secolo; un rapporto di allontanamento tramite poetiche del sintetismo, ad esempio con lo sviluppo degli atti unici, o di contaminazioni, per esempio attraverso un processo di avvicinamento al romanzo del dramma³⁶⁶. Oltre alla misura, cambia anche il regime, che diventa infradrammatico³⁶⁷. Mentre il dispositivo del dramma-nella-vita si basa su un

³⁶⁴ Ivi, p. 59.

³⁶⁵ Sarrazac parla di spirale perché non vi è una perfetta simmetria, che è infatti tipica del dramma classico o chiuso. Tale forma si riscontra anche a livello di microdrammaturgia, attraverso l'uso della litanìa nei dialoghi, come nel caso di Thomas Bernhard e Jon Fosse. Ivi, p. 61.

³⁶⁶ Il termine "romanzizzazione" è stato creato dal teorico russo Bachtin per designare l'influenza emancipatrice del romanzo sugli altri generi letterari. Sono infatti caratteristiche del romanzo la polifonia, il movimento, l'instabilità e la resistenza all'irrigidimento formale. Il romanzo è visto come un anti-genere, una forma costantemente innovativa. La drammaturgia ha "assorbito" questi elementi, come verificheremo nel punto 3.6 e seguenti. Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, trad. it. C. Janovič, Torino, Einaudi, 1997; J. BESSIÈRE - E. KUSHNER - R. MORTIER - J. WEISBERGER (a cura di), *Storia delle poetiche occidentali*, Roma, Meltemi, 2001², pp. 436-7.

³⁶⁷ Il registro infradrammatico è, per Sarrazac, caratterizzato dall'eliminazione dell'eroe in favore dei personaggi ordinari, l'affievolimento o eliminazione della progressione drammatica e, di conseguenza, del nodo e scioglimento. La drammaturgia va verso il quotidiano: «Plus de grande Catastrophe mais une série de (toutes) petites catastrophes». SARRAZAC, *Poétique du...*, cit., p. 79.

episodio scelto specificamente dalla vita dell'eroe e corrispondente a un rovesciamento di fortuna, il dramma-della-vita prende spesso a soggetto eventi minuscoli e apparentemente insignificanti della vita dei personaggi, quel "tragico quotidiano" a cui si riferisce Maeterlinck³⁶⁸. I personaggi non sono più eroi, ma persone comuni. Il loro sguardo nei confronti degli eventi non è di cieca e patetica adesione, ma piuttosto riflessivo. Si parla di *soggettivazione* del dramma, poiché si dà spazio ai conflitti intimi, psichici, e meno a quelli interpersonali. Il tragico moderno non è più trascendente ma immanente, quindi non esiste la fatalità: l'istanza persecutrice è la propria vita.

Nel dramma-della-vita non si parla più di sintesi hegeliana tra soggettivo e oggettivo, lirico ed epico, tramite il personaggio in azione. Il personaggio, individuo isolato, "diventa il suo proprio oggetto", scindendo l'universo drammatico in due: da una parte, la vita che segue il suo corso; dall'altra, il personaggio ridotto all'inazione³⁶⁹. L'insorgere del dramma-della-vita è legato al desiderio di inserire la durata di tutta una vita nello spazio di un dramma; per questo motivo il tempo viene

³⁶⁸ In questo celebre passo di *Le tragique quotidien* (1896), Maeterlinck illustra così il concetto: «Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de la maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête sans se douter que les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l'abîme la petite table sur laquelle il s'accoude et qu'il n'y a pas un astre du ciel ni une force de l'âme qui soient indifférents au mouvement d'une paupière qui retombe ou d'une pensée qui s'élève, – il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou l'époux qui venge son honneur. [Sono giunto a credere che un vecchio seduto sulla sua poltrona, che sta semplicemente in attesa sotto la lampada, che ascolta senza saperlo tutte le leggi eterne che regnano nella sua casa, che interpreta senza comprendere ciò che esiste nel silenzio delle porte e delle finestre e nella vocina della luce, che subisce la presenza della sua anima e del suo destino, inclinando un poco la testa, senza sospettare che tutte le potenze di questo mondo sopraggiungono a vegliare nella stanza come servi diligenti, ignorando che il sole stesso sostiene dal fondo dell'abisso il tavolino sul quale s'appoggia, e che non c'è un astro in cielo né una forza dell'anima che sia indifferente al movimento d'una palpebra che si chiude o di un pensiero che sorge, - sono giunto a credere che questo vecchio immobile viva, in realtà, una vita più profonda, più umana e più generale dell'amante che strangola la sua donna, del capitano che consegue una vittoria o dello "sposo che vendica il suo onore"». M. MAETERLINK, *Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1997, p. 897.

³⁶⁹ SARRAZAC, *Poétique du...*, cit., p. 81.

convertito in spazio e sorge l'*estetica del paesaggio*³⁷⁰. Il paesaggio diventa il ricettacolo di tutte le temporalità che possono incrociarsi nel dramma, inscritto in un *tableaux*, che "dipinge" la complessità di un attimo. La nuova estetica esige dal drammaturgo l'acquisizione di nuove tecniche, la cosiddetta "nuova arte della decomposizione", nella quale sono presenti gli elementi poc'anzi elencati (interruzione, temporizzazione, retrospezione, anticipazione, optazione, ripetizione-variazione).

Per risolvere la pulsione del dramma moderno a rappresentare il personaggio nel corso della sua vita (e non soltanto in un momento di grave crisi, come vuole il modello classico) sarebbe nata la variante del romanzo drammatico, risultato di un'evoluzione già iniziata nell'Illuminismo con Diderot³⁷¹. In questa categoria ibrida, dove la difficoltà è produrre movimento drammatico in un contesto di prosa o viceversa, possono essere collocate opere quali *I Bassifondi* di Gorki, che per certi versi può sembrare l'adattamento di un romanzo. Anche Eugène O'Neill sceglie di dividere le sue *pièce* in capitoli, anziché in atti, con l'intenzione di marcare le diverse tappe di un'esistenza. Lo studioso francese ipotizza che anche *Spettri* di Ibsen potrebbe essere visto come il romanzo della famiglia Alving, perché in quell'opera il passato prende il sopravvento sul presente drammatico.

Agli antipodi del romanzo drammatico si troverebbe la scena senza fine, che ambisce a presentare la quintessenza di tutta una vita in un frammento concentrato³⁷². La forma concentrata viene messa in atto in modo magistrale da Strindberg con *Signorina Julie* (1888), *Creditori* (1888) e altre forme brevi. Strindberg

³⁷⁰ L'estetica del paesaggio si ricollega al concetto di *landscape play* in Gertrude Stein (cfr. p. 120) e *pièce paysage* in Michel Vinaver (cfr. punto 5.1.). Cfr. anche questo studio dettagliato dell'estetica del paesaggio: E. FUCHS - U. CHAUDHURI, *Land/Scope/Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.

³⁷¹ Sarrazac fa notare che è stato proprio un romanziere, Zola, alla fine dell'Ottocento, a elaborare una delle teorizzazioni più radicali del nuovo dramma in *Le roman expérimental* (1865). Per Wagner, la differenza tra dramma e romanzo era che il dramma procede da dentro all'infuori, mentre il romanzo procede da fuori all'indietro; il primo abbraccia la totalità del movimento, quest'ultimo la totalità degli oggetti. Ma l'apertura della forma drammatica ha invertito il processo, poiché il dramma si fa anche a partire dal di fuori, dal contesto, a partire dal naturalismo. Cfr. SARRAZAC, *Poétique du...*, cit., p. 113.

³⁷² Sarrazac la chiama "sineddoche della vita".

crede che qualsiasi dramma possa essere ridotto a una scena, e considera la brevità una forma congeniale all'uomo moderno. Formalmente, è un'opera caratterizzata dall'assenza dell'esposizione e della soluzione, un frammento di qualcosa che ha già avuto un inizio e la cui fine probabilmente ci resterà oscura. La forma breve strindbergiana si svolge su "motivi brevi ma di vasta portata", come vorrebbe Mallarmé³⁷³.

Un'altra modalità del dramma-della-vita è il dramma a stazioni, che ha radici nel teatro tardo-medievale. La ragione di questa ripresa è da collegare sempre alla necessità dei drammaturghi di rendere conto di un percorso anziché di un conflitto. È il regno della metafora della Passione, del susseguirsi d'immagini emblematiche su cui lo spettatore si sofferma come nelle tappe di una processione. Volendo far riferimento a un altro genere si potrebbe pensare al racconto, che procede per prove successive. Lo sviluppo, se di ciò si può parlare, non avviene attraverso la progressione drammatica ma in modo paradigmatico, per salti tra un quadro e l'altro; ciascuno di essi corrisponde a un 'momento di verità' nella vita del personaggio, che avanza come un pellegrino. Possiamo afferrare gli altri personaggi, di solito numerosi e delle più svariate provenienze, soltanto attraverso il suo sguardo. In questo senso, Sarrazac parla di *monodramma polifonico*, soprattutto riferendosi a *Verso Damasco* di Strindberg³⁷⁴. Anche se il monodramma, per definizione, è un'opera con un solo protagonista, è dal punto di vista del personaggio pellegrino che vediamo tutti gli altri come sue proiezioni. Altre immagini che possono essere associate al dramma a stazione, come quelle della conversione, dell'angoscia, della vertigine della libertà. A differenza degli altri:

³⁷³ «Motifs brefs de vaste portée». Cit. in *ivi*, p. 128.

³⁷⁴ Joseph Danan spiega che il monodramma può essere considerato come un equivalente drammatico del monologo interiore. Il monodramma polifonico si configura nella pluralità delle voci che mette in atto, polverizzando i punti di vista: «(...) la notion de monodrame apparaît comme essentielle dans l'évolution du théâtre au XX^e siècle. Elle a contribué a dégager, dans l'écriture comme dans la mise en scène, le point de vue de toute allégeance à l'objectivité ou au réalisme». SARRAZAC, *Lexique du drame...*, cit., p. 124-125.

[...] dans le drame à stations, le dramaturge ne cherche pas, comme dans le roman dramatique, à concurrencer le temps romanesque; il ne vise pas non plus à déconstruire, comme dans la scène sans fin, le bel animal aristotélicien et son avatar, la "pièce bien faite". Son objectif est bel et bien d'arrêter le temps dramatique, d'exercer une force contraire à celle de l'avancée de l'action avec l'objectif de créer un nouveau présent dramatique, une sorte de "plus-que-présent" que soit un alliage de présent, de passé et de futur.³⁷⁵

Oltre alle tre modalità indicate vi è anche la cronica epica, un altro modo di orientare verso l'epico la forma drammatica. In essa, il teatro diventa un luogo di testimonianza su fatti realmente accaduti. Una delle sue varianti sarebbe, ovviamente, il teatro documentario, che nella seconda metà del Novecento ha avuto come esponente centrale Peter Weiss (*L'Istruttoria* - 1965). Per quanto riguarda la cronica epica, *I Tessitori* (1889) di Hauptmann è un riferimento, poiché racconta un episodio veramente accaduto, ma è Brecht a segnare una svolta con *Baal* (1919)³⁷⁶. Brecht adotta una procedura tipica da cronaca: non sono raccontati grandi eventi bensì la quotidianità di un personaggio che non è un eroe; si tratta di una sovversione del grande dramma storico, come mostra il Galilei brechtiano a piccoli episodi. La cronaca provoca uno sviamento della fabula aristotelica, poiché la concatenazione di eventi tramite un principio cronologico e causale cede spazio al *gestus*. In questa modalità si può incontrare l'uso del narratore, diegetico o extradiegetico, che spesso permette di far ricorso all'anticipazione e alla retrospizione.

Come penultima variante troviamo ciò che Sarrazac ha definito "finali di partita" (*fins de partie*), all'insegna del omonima opera di Beckett, a significare un

³⁷⁵ [Nel dramma a stazioni il drammaturgo non cerca, come nel romanzo drammatico, di mettersi in concorrenza con il tempo del romanzo; non mira nemmeno a decostruire, come nella scena senza fine, il bell'animale aristotelico e la sua roccaforte, la *pièce bien faite*. Il suo obiettivo è più che altro fermare il tempo drammatico, esercitare una forza contraria a quella dell'avanzare dell'azione, con lo scopo di creare un novo presente drammatico, una specie di 'plus-que-présent', un'alleanza tra presente, passato e futuro]. SARRAZAC, *Poétique du...*, cit., p. 148.

³⁷⁶ Ad esempio per quanto *Baal* (1919), Brecht insiste nella veracità della "biografia drammatica". Ivi, p. 149.

dramma a stazioni del quale rimane soltanto l'ultimo quadro, l'ultima tappa di un cammino di vita in cui spesso si fa il bilancio finale. Si fa così ritorno a Strindberg e alla sua *pièce* interminata, *L'Isola dei Morti*, nella cui drammaturgia troviamo il ritorno dei morti all'esistenza attraverso il dispositivo dell'agonia drammatica³⁷⁷.

Gli ultimi dispositivi indicati da Sarrazac - che tuttavia dichiara di non voler essere esaustivo - sono quelli del gioco dei sogni (*jeu de rêve*) e del dialogo dei morti. Il primo si collega a Strindberg e il suo *Drömspel*, e consiste in un certo distanziamento tra *sognatore* e *sognato*, uno spazio interiore che caratterizza il metadramma così come è inteso dallo studioso, un dramma di secondo grado³⁷⁸. La dimensione onirica - del *Sogno* di Strindberg, ad esempio - spezza totalmente la linearità e la causalità, procedendo per associazioni che affiorano tramite una decomposizione radicale del piano temporale³⁷⁹. I surrealisti hanno afferrato con forza questa modalità, mettendola al centro della loro pratica e riflessione³⁸⁰. L'inconscio spezza la superficie lineare del dramma introducendo l'aleatorio, l'incoerenza e il disordine e, attraverso il già menzionato principio d'incertezza, si crea un piano virtuale, multiplo e dialogico: ovverosia, polifonico³⁸¹. Il dialogo dei morti, a sua volta, si rifà a una tradizione filosofica già esistente nell'Antichità, offre

³⁷⁷ Infatti è *Finale di Partita* (1956) di Beckett a fungere da modello. Spiega Sarrazac: «Dans cette formule, le drame-de-la-vie est saisi de façon rétrospective et depuis ce point immobile au-dessus de l'existence qu'est la mort - déjà advenue, ou prochaine, ou simplement promise...». Un esempio più contemporaneo è la *4.48 Psychose* (2000) di Sarah Kane.

³⁷⁸ Il metadramma è un dramma su un altro dramma, e in questo senso è secondario. E' emblematica *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), opera di Pirandello che ha messo in scena il rifiuto del dramma, scrivendo un altro dramma. Sarrazac spiega: «Intérieur, Six Personnages... et tant d'autres pièces du XX^e siècle possèdent la même structure dramatique, celle du métadrame: scission du microcosme dramatique, écart irréductible entre deux groupes de personnages - d'un côté la famille qui secrète un drame, de l'autre la communauté, villageoise ou de gents de théâtre, peu importe, qui a pour fonction d'interpréter le drame, de s'en faire le témoin, le messenger, le commentateur. Le métadrame, c'est une des réponses possibles à ce divorce entre la dimension objective et la dimension subjective de la forme dramatique dont Peter Szondi fait précisément l'élément déclencheur de la crise du drame». SARRAZAC, *Lexique du drame...*, cit., p. 114-115.

³⁷⁹ Ivi, p. 106-107.

³⁸⁰ Cfr. punto 2.1.

³⁸¹ Cfr. punto 3.6.4. SARRAZAC, *Poétique du...*, cit., p. 175

ai personaggi la possibilità di una visione ampia della vita a partire di uno stato privo di tempo e di spazio³⁸².

Il modello analitico di J.-P. Sarrazac è estremamente preciso per quanto riguarda le evoluzioni del dramma e articola bene alcuni meccanismi di disgregazione, ma non riesce a mettere in evidenza la tensione tra palcoscenico e testo, teatro e dramma, che ha segnato la scrittura teatrale più contemporanea.

3.1.5. Lehmann e il post-drammatico

Il teorico tedesco H.T.-Lehmann ha elaborato un nuovo paradigma per la comprensione del teatro contemporaneo che prende in considerazione sia l'aspetto letterario che quello performativo. Nel suo ormai classico *Postdramatisches Theater* (1999) evidenzia in modo molto enfatico la confusione terminologica ancora presente nella critica relativamente al territorio del dramma (aspetto letterario) e quello più ampio del teatro (aspetto performativo)³⁸³. Invece, è indispensabile partire dalla non coincidenza tra questi territori per riuscire ad afferrare i fenomeni del teatro contemporaneo, sia dal punto di vista scenico che testuale:

Da bei einer begrifflichen Identifizierung des Dramas mit allen Ebenen des Theatralen die produktiven historischen und typologischen Unterscheidungen zwischen den verschiedenen Arten entfallen, in denen sich Theater und dramatische Literatur in der Neuzeit begegneten und trennten, ist es sinnvoll, den "Begriff Drama" enger einzugrenzen [...].³⁸⁴

³⁸² In riferimento nell'Antichità è al greco Luciano di Samosata, che ha scritto una serie di dialoghi tra cui il *Dialogo dei morti*. Un esempio moderno è *All'Uscita* (1916) di Pirandello, in cui morti dialogano in un cimitero.

³⁸³ Lehmann cita una la definizione di Georg Fuchs per illustrare questo punto: «Das Drama in seiner einfachsten Gestalt ist rhythmische Bewegung des Körpers im Raum». [Il dramma, nella sua forma più semplice, è il movimento ritmico del corpo nello spazio]. Cit. in H.-T. LEHMANN, *Postdramatisches theater*, cit., p. 74.

³⁸⁴ [(...)questa identificazione terminologica del dramma con tutti i livelli della teatralità cancella le produttive differenziazioni storiche e tipologiche tra le diverse maniere in cui il teatro e la letteratura drammatica si sono incontrati e si sono separati l'uno dall'altra nella modernità. Pertanto, ha un senso definire il "dramma" in senso più stretto (...)]. Ivi, p. 75.

Essendo il teatro un'arte rituale, all'inizio non faceva uso del testo scritto; l'identificazione tra l'uno e l'altro è venuta dopo, spingendosi al punto di far diventare la letteratura drammatica un aspetto così dominante da giustificare la sinonimia. Quando, anche in anni recenti, il dramma (letterario) e la scena (teatrale) erano identificati, lo si faceva per un'analogia più o meno inconscia con la *trasformazione* insita in essi, trasformazione che può essere ricondotta alla fruizione di un'opera d'arte o all'idea di rito piuttosto che a quella di azione drammatica in senso classico. E' alla fine del XIX secolo - come indicato dai teorici che abbiamo analizzato - che Lehmann identifica la fine di una lunga stagione di formazione del discorso drammatico. Anche le differenze tra i vari autori, interpretate da Szondi come elementi di rottura, sono sempre e comunque appartenenti alla categoria del dramma:

[...] Shakespeare, Racine, Schiller, Lenz, Büchner, Hebbel, Ibsen und Strindberg bei allen Unterschieden dennoch als Spielarten ein und derselben Diskursform erfahrbar machte. [...] Der "Anlauf" zur Ausbildung des postdramatischen Diskurses im Theater kann beschrieben werden als eine Folge von Etappen der Selbstreflexion, Dekomposition und Trennung der Elemente des dramatischen Theaters.³⁸⁵

Dunque lo scollamento dal dramma, che è successivamente culminato in ciò che Lehmann designa come discorso postdrammatico, inizia ad avere luogo esattamente tramite gli elementi appartenenti al testo. Sarrazac ha ben identificato i meccanismi testuali adottati dalla letteratura drammatica, ma è indispensabile percepire che ciò è avvenuto a causa della tensione continua tra scena e testo, tra teatro e dramma, e non è un caso se coincide con l'inizio del teatro di regia. Per Lehmann, il primo stadio della dissociazione dei concetti può essere vista come

³⁸⁵ [Shakespeare, Racine, Schiller, Lenz, Büchner, Hebbel, Ibsen e Strindberg possono, pertanto, essere sperimentati come varianti di un'unica forma discorsiva - nonostante tutte le loro differenze. (...) L'inizio della formazione del discorso postdrammatico in teatro può essere descritto come una serie di tappe di autoriflessione, decomposizione e separazione degli elementi del teatro drammatico]. Ivi, p. 76-77.

l'opposizione tra "dramma puro" e "dramma impuro"³⁸⁶. Il primo corrisponde al dramma assoluto (Szondi), chiuso (Klotz), dramma-nella-vita (Sarrazac); il secondo è aperto alle contaminazioni della diegesi (Puchner). Per Lehmann, però, l'opposizione dramma puro vs impuro appartiene ancora alla predominanza dell'aspetto letterario sulla scena teatrale; quindi apparterebbero alla categoria del dramma impuro il teatro medievale, quello elisabettiano e quello barocco. Il secondo stadio è la crisi del dramma vera e propria, accaduta a partire del 1880³⁸⁷. Alcuni pilastri del dramma finora mai messi in discussione cominciano a crollare. Compiono nuove forme di scrittura - testi decostruiti secondo un processo di de-drammatizzazione, direbbe Sarrazac - che anticipano l'estetica teatrale del postdrammatico. Queste manifestazioni testuali sarebbero frutto dello scollamento tra teatro e dramma iniziatosi con l'avvento del teatro di regia. È emblematico il parere di Craig, così commentato da Lehmann:

Theater wird hier [für Craig] als etwas erkannt, das eigene, andersartige und der dramatischen Literatur sogar feindliche Wurzeln und Voraussetzungen hat. Der Text soll, so lautet Craigs Konsequenz, aus dem Theater zurücktreten - gerade wegen seiner poetischen Dimensionen und Qualitäten.³⁸⁸

Tale separazione o autonomizzazione del testo rispetto alla scena è la premessa fondamentale ai successivi sviluppi del performativo. La conseguenza di

³⁸⁶ Caratteristiche del dramma puro sarebbero: «Verkörperung von Charakteren oder allegorischen Figuren durch Schauspieler; Repräsentation eines Konflikts in "dramatischer Kollision"; eine im Vergleich zu Roman und Epos hochgradige Abstraktion der Weltabbildung; die Darstellung politischer, moralischer, religiöser Inhalte des gesellschaftlichen weitgehender Dedramatisierung progredierende Handlung; auch bei minimaler Realhandlung Repräsentation einer Welt». [l'impersonare dei personaggi o delle figure allegoriche tramite attori; la rappresentazione di un conflitto come 'collisione drammatica'; un alto livello di astrazione nella rappresentazione del mondo in confronto al romanzo o all'epica; la rappresentazione di questioni politiche, morali e religiose della vita sociale attraverso la drammatizzazione della loro collisione; un'azione progressiva, anche nei casi di de-drammatizzazione; la rappresentazione di un mondo, anche nel caso di un'azione minimamente reale]. *Ibidem*.

³⁸⁷ Nell'adottare la terminologia di Szondi, Lehmann è stato considerato un suo erede.

³⁸⁸ [Il teatro (in Craig) viene riconosciuto come qualcosa che possiede radici, precondizioni e premesse proprie, che sono addirittura ostili alla letteratura drammatica. Il testo dovrebbe separarsi dal teatro, conclude Craig, precisamente a causa della sua dimensione e qualità poetiche]. Ivi, p. 49

questo processo è la "teatralizzazione" del teatro, ovvero uno sviluppo di nuovi mezzi e di una nuova poetica non più asserviti al testo. Si parla, dunque, dell'entrata nell'era della sperimentazione. Con l'insorgere del cinema è diventato centrale ridefinire o reinventare la teatralità; l'aspetto di spettacolo che ha luogo con corpi reali nel momento irripetibile del presente ne è divenuto il tratto fondamentale. È iniziato allora il dialogo del teatro con gli altri media, che prosegue fino a oggi. Lehmann, facendo un parallelo con altre forme d'arte, conclude che è dalla decomposizione dell'insieme di un genere nei suoi elementi individuali che si sviluppano nuovi linguaggi, fatto che è accaduto anche al teatro:

Aus der Dekomposition des Ganzen eines Genres in seine Einzelemente entstehen die neuen Formsprachen. Trennen sich die früher "verklebten" Aspekte der Sprache und des Körpers im Theater, werden Rollendarstellung und Ansprache ans Publikum als je autonome Realitäten behandelt, trennt sich der Klangraum vom Spielraum, so ergeben sich neue Darstellungschancen aus der Autonomisierung der einzelnen Schichten.³⁸⁹

Il terzo stadio di sviluppo del teatro drammatico (dopo il dramma puro e impuro) è quello delle neoavanguardie storiche, fondamentale per l'affermazione dell'estetica del postdrammatico negli anni Ottanta e Novanta. Con la fine della seconda guerra mondiale e il miracolo economico degli anni successivi, alla fine degli anni cinquanta prende piede la cultura pop e la cultura della gioventù, che si protrae fino all'apice raggiunto nel Sessantotto. Negli anni sessanta si sviluppa il Teatro dell'Assurdo, etichetta sotto la quale Martin Esslin raggruppa autori come Ionesco, Adamov e Beckett, secondo una poetica dello svuotamento di senso del discorso³⁹⁰. Lehmann argomenta che nonostante la descrizione che ne fa lo studioso

³⁸⁹ [Dalla decomposizione dell'insieme di un genere nei suoi componenti individuali si sviluppano nuovi linguaggi della forma. Una volta che gli aspetti del linguaggio e del corpo che prima erano uniti insieme si disgregano, la rappresentazione dei personaggi e il discorso alla platea sono trattati come realtà autonome; una volta che lo spazio sonoro si separa dallo spazio della recita, nuove possibilità di rappresentazione emergono attraverso l'autonomizzazione di ogni strato]. Ivi, p.82.

³⁹⁰ Il critico inglese Martin Esslin ha usato il termine "teatro dell'assurdo" come un'ipotesi di lavoro per l'analisi della produzione testuale degli anni Sessanta e Settanta, cercando di tracciare una nuova

anglo-ungherese, e che sorprendentemente potrebbe essere applicata anche al postdrammatico degli anni Ottanta, si parla comunque di una teatralità drammatica, poiché implicitamente subordina la messinscena al testo. Ma in questi anni abbondano gli esperimenti con la discontinuità, il collage, il montaggio, la decomposizione della narrazione, l'afasia e il nonsense, fondamentali come conseguenza dell'angoscia metafisica e dell'assurdità della condizione umana, emerse con la disgregazione delle certezze ideologiche. Il teatro postdrammatico degli anni Ottanta e Novanta si sviluppa, dunque, nella "certezza delle incertezze". Anche il teatro documentario potrebbe essere visto come anticipatore della nuova estetica, perché nella sua costruzione, che diventa una sorta di processo pubblico, utilizza documenti reali³⁹¹. Tuttavia in tutti questi casi, secondo Lehmann, viene comunque preservata l'unità cruciale tipica del dramma, ovvero: «la stretta connessione tra il testo di un'azione, resoconto o processo e la rappresentazione

estetica. Dai capostipiti Beckett, Adamov, Ionesco e Genet, si evolvono una serie di "seguaci": Jean Tardieu, Boris Vian, Dino Buzzati, Max Frisch, Harold Pinter, e altri. Esslin afferma che «[Il Teatro dell'Assurdo] è un teatro di situazioni e non di eventi in successione, e per tale ragione usa un linguaggio costruito su modelli di immagini concrete piuttosto che su argomenti e dialoghi deduttivi (...). L'azione in un'opera del Teatro dell'Assurdo non tende a raccontare una storia, ma a comunicare un insieme d'immagini poetiche. (...) [Per esempio, *Aspettando Godot*] appare come una complessa immagine poetica costruita su un complicato schema di immagini e di temi sussidiari che si intrecciano come i temi di una composizione musicale, non tanto, come nella maggior parte delle *pièces bien faites*, per presentare una linea di sviluppo (...). Il Teatro dell'Assurdo ha riconquistato la libertà di poter usare il linguaggio come uno dei tanti elementi - a volte dominante e a volte secondario - di un'opera costituita da immagini poetiche multidimensionali. Contraddicendo l'azione con il linguaggio, riducendolo a gergo senza significato o abbandonando la logica deduttiva a favore della logica poetica dell'associazione poetica o dell'assonanza, il Teatro dell'Assurdo ha aperto una nuova dimensione scenica». Anche se l'applicazione di una tale etichetta estetica ad autori tanto diversi può essere discutibile, Esslin ha sicuramente sottolineato importanti elementi estetici poi approfonditi e sviluppati nella drammaturgia di fine Novecento e inizio XXI. M. ESSLIN, *Il Teatro dell'Assurdo*, Edizioni Abete, 1975 [Coll. "L'Evento teatrale", sez. "Saggi" n. 1], pp. 395-9.

³⁹¹ Si raggruppa sotto l'etichetta "teatro documentario" gli spettacoli fondati su documenti reali, drammaturgicamente elaborati attraverso il montaggio, di carattere fortemente politico. Pavis fa notare che si tratta di un filone derivato dal dramma storico, tuttavia opponendosi a esso in quanto giudicato idealista e manipolatorio. Pertanto, aderisce spesso alla forma del processo e dell'inchiesta, in cui è possibile riportare del materiale tale e quale. Al posto della trama, viene applicato il principio della giustaposizione dei frammenti, che mira a mettere a nudo gli schemi manipolatori adottati dalla società. Come osserva Maria Maderna, sull'emblematica *L'Istruttoria* di Peter Weiss: «L'opera non conosce 'azione', ma si basa unicamente sulla dimensione del linguaggio. La forma scenica riposa completamente sulla parola: tutto risiede nel dialogo, che deve essere vincolante, affinché l'intero dramma si sviluppi nello shock del detto». M. MADERNA, "L'Istruttoria (1965). Il prototipo del teatro documentario" in A. Cascetta - L. Peja (a cura di), *La prova del nove* cit, p. 80.

teatrale orientata verso di esso»³⁹². Il testo rimane in primo piano. E' appunto la scissione di questo legame a caratterizzare il postdrammatico, come conseguenza di un concreto mutamento storico e sociologico:

Intermedialität, Zivilisation der Bilder, Skepsis gegen die großen Theorien und Metaerzählungen lösen die Hierarchie auf, die zuvor nicht nur die Unterordnung der Mittel des Theaters unter den Text, sondern auf diese Weise auch ihre Kohärenz untereinander garantiert hatte.³⁹³ [sott. nostra]

Il postdrammatico riflette, dunque, la crisi di una teatralità incentrata nel testo, in cui "teatro" in grande parte corrispondeva a "messa in scena del testo". L'estetica del postdrammatico è basata sull'autonomia tra i vari linguaggi che compongono l'evento spettacolare, arrivando perfino a un'interazione contrastante tra loro. Questo terzo stadio nella preparazione del postdrammatico - sviluppatosi nel dopoguerra, ma soprattutto negli anni Sessanta e Settanta - è segnato da attività di importanti registi quali Bob Wilson, Tadeuz Kantor, Peter Brook e Jerzy Grotowski, per citare solo quattro dei più eminenti. Ma sono i drammaturghi, a parere di Lehmann, a dare sorprendentemente un contributo più radicale:

Man kann sagen, daß in den herausragenden *Texten* jener Jahre deutlicher als in der Praxis der Regie das dramatische Kommunikationsmodell bezweifelt wird. So gehören in die Genealogie des postdramatischen Theaters Peter Handkes "Sprechstücke". Das Theater verdoppelt sich, zitiert seine eigene Rede. [...] In gewisser Weise bleibt ein Text wie "Publikumsbeschimpfung" wohl noch, insofern er ex negativo alle Kriterien des dramatischen Theaters zum *Thema* macht, dieser Tradition auch verhaftet "als

³⁹² [(...) den entscheidenden einheitstiftenden Konnex zwischen dem Text einer Handlung, eines Berichts, eines Vorgangs und der auf sie hin orientierten theatralen Darbietung aufrecht.]. Lehmann, *Postdramatisches theater*, cit., p. 92.

³⁹³ [L'intermedialità, la civiltà delle immagini e lo scetticismo nei confronti delle grandi teorie e meta-narrative dissolvono la gerarchia che ha previamente garantito non soltanto la soggezione di tutti i mezzi teatrali al testo ma anche la coerenza tra di essi]. H.T. LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 92.

Metadrama oder Metatheater" [...]. Zugleich weist er aber in die Zukunft des Theaters nach dem Drama.³⁹⁴

Lehmann colloca le opere del drammaturgo austriaco Peter Handke nel terzo stadio del dramma, attribuendogli una funzione di trampolino verso il postdrammatico. E' sicuramente interessante che il teorico veda proprio nella letteratura drammatica un impulso così importante alla centralità del performativo negli anni successivi. Nella famosa opera *Publikumsbeschimpfung* (1966), spesso denominata "anti-opera teatrale", quattro voci attoriali (che in realtà potrebbero essere molte di più) si rivolgono al pubblico per insultarlo, non per raccontare una storia. La frammentarietà, l'incompletezza, l'eliminazione dei principi più basilari del dramma in certi testi di quegli anni hanno reinventato un modo di fare teatro e d'intendere il testo:

Es geht nicht mehr nur um die Behauptung und Anerkennung der Eigenleistung der Inszenierung als theaterkünstlerischen Entwurf, sondern es kehren sich die fürs dramatische Theater konstitutiven Verhältnisse erst untergründig und dann offensichtlich um: nicht mehr die Frage steht im Vordergrund, ob und wie das Theater adäquat dem alles überstrahlenden Text "entspricht". Vielmehr werden die Texte befragt, ob und wie sie geeignetes Material für die Realisierung eines theatralen Vorhabens sein können. Nicht mehr wird die Ganzheit einer ästhetischen Theaterkomposition aus Wort, Sinn, Klang, Geste usw. angestrebt, die sich als Gesamtkonstrukt der Wahrnehmung anbietet, sondern das Theater nimmt seinen Charakter des Fragments und des Partialen an. Es sagt dem so lange unanfechtbaren Kriterium der Einheit und Synthesis ab und überlässt sich der Chance (und der Gefahr), einzelnen Impulsen, Teilstücken und Mikrostrukturen von Texten zu vertrauen, um eine neue Art von Praxis zu werden.³⁹⁵ [sott. nostra]

³⁹⁴ [Si può dire che i testi più rilevanti di quegli anni mettono in discussione il modello drammatico di comunicazione più chiaramente della pratica della regia. Quindi, la genealogia del teatro postdrammatico include gli *Sprechstücke* di Peter Handke. Il teatro, qui, si sdoppia, cita il suo proprio discorso. (...) Nella misura in cui ha tutti i criteri del teatro drammatico come proprio tema, un testo come *Insulti al pubblico* in un certo modo ne rimane attaccato come 'metadramma' o 'metateatro'. (...) Al tempo stesso, tuttavia, punta a un futuro dopo il dramma]. *Ibidem*.

³⁹⁵ [Non è più solo questione di affermare e riconoscere i traguardi della regia come arte autonoma. Al contrario, le relazioni costitutive del teatro drammatico sono invertite, prima in modo sotterraneo, poi apertamente. L'enfasi della questione non è più posta su se e come il teatro

L'avvento del postdrammatico su un terreno in cui teatro e dramma - e, spingendosi ancora più lontano, teatro e testo - non sono più coincidenti, fa sì che il testo arrivi a diventare un materiale per la messa in scena, o quanto meno una costruzione così aperta da permettere un'interazione dinamica con le altre arti coadiuvanti lo spettacolo³⁹⁶.

Nell'addentrarsi più specificamente nell'estetica del postdrammatico, Lehmann sottolinea che nel dramma il concetto principale (aristotelico) è quello di *azione*; invece nel panorama postdrammatico si parla di *stati*, nozione che può avvicinarsi a quella di "paesaggio" molto usata in ambito pittorico e delle arti visive³⁹⁷. Avvicinandosi agli stati e allontanandosi dall'azione intesa come

corrisponda al testo, che eclissa tutto il resto, ma su se e come i testi siano materiali adeguati alla realizzazione di un progetto teatrale. Lo scopo non è più la completezza di una composizione teatrale estetica fatta di parole, significato, suono, gesti, etc., che come costruzione totale si offre alla percezione. Al contrario, il teatro assume un carattere frammentario e parziale. Rinuncia ai criteri secolarmente incontestati dell'unità e della sintesi e si abbandona al caso (e al rischio) affidandosi a impulsi individuali, frammenti e microstrutture di testo, per diventare una nuova prassi]. H.T. LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 92-3.

³⁹⁶ Approfondiremo il tema del testo-materiale più avanti. Un buon esempio di studio su questa variante e le sue implicazioni estetiche nella drammaturgia contemporanea è stato fatto dal drammaturgo e teorico francese Joseph Danan, che colloca i testi allineati con la tarda poetica mülleriana (quella di *Hamletmaschine* o *Medeamaterial*, per farne due esempi) totalmente fuori dell'ambito del dramma, nonostante essi siano stati scritti per il teatro. J. DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, cit., p. 28.

³⁹⁷ La nozione di paesaggio ha avuto una lunga storia nell'Occidente, a partire dal *Landschaft* tedesco, di connotazione prettamente geografica, fino al *paysage* francese, investito di un carattere estetico a partire dall'Illuminismo. In quanto genere pittorico è comparso alla fine del Cinquecento e inizio del Seicento, con le opere dell'olandese Albrecht Dürer. Alla fine dell'Ottocento, il paesaggio passa da genere inferiore a riferimento fondamentale nella concezione del sublime, nel movimento romantico. Gli impressionisti hanno dato un nuovo rilievo e connotazione al concetto, non solo in ambito artistico. Infatti Sauer, fondatore della geografia culturale, sicuramente influenzato da quell'esperienza artistica, ha affermato nel 1925: «Landscape is not just a real scene seen by an observer. Landscape in geography is a generalization derived from the observation of individual scenes». [il paesaggio non è semplicemente una scena reale vista da un osservatore. Il paesaggio geografico è una generalizzazione derivata dall'osservazione di scene individuali]; C. O. SAUER, "The morphology of landscape" in *Land and Life; a Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*, Berkeley, University of California Press, 1963, p. 56. Questa idea riassume bene l'approccio estetico della "drammaturgia del paesaggio", propugnata in primo luogo da Gertrude Stein, in cui è la giustapposizione di immagini a provocare la costruzione del paesaggio a partire dall'atto interpretativo dell'osservatore. Per una ricostruzione storia del concetto di paesaggio applicato sia alla natura che alla cultura, cfr. L.A. MAXIMIANO, *Considerações sobre o conceito de paisagem/Considerations on the concept of landscape*, Rivista RA'E GA, Curitiba, Editora UFPR, 2004, n. 8, p. 83-91. Per una analisi più specifica del concetto applicato all'arte, M.K. FERRAZ, *Origem e utilização do conceito de paisagem na Geografia e nas Artes*, disponibile in:

successione finalizzata a raccontare una storia, il teatro ha accesso a un'altra dinamica, più sotterranea. Per illustrarla meglio, lo studioso tedesco usa i concetti di "genotesto" e "fenotesto" creati da J. Kristeva (1969): il genotesto indica il *divenire* del testo, un processo dinamico di generazione di significanti soggiacente al materiale testuale statico osservabile, denominato invece fenotesto. Il concetto di genotesto mette in crisi la strutturazione di un testo, nella misura in cui viaggia su un asse verticale, verso la profondità; lo stesso succede nel postdrammatico, che non desidera "raccontare", nel modo in cui più banalmente questa parola è intesa (concatenamento causale dei fatti). In tal senso non si parla di storia ma di formazione (*Gebilde*) – nozione che non a caso evoca l'idea di rilievo, che a sua volta rimanda a paesaggio³⁹⁸. Il superamento del concetto tradizionale di azione drammatica può essere appreso attraverso il lavoro di tre registi: Kantor, Grüber e Wilson. Come prima cosa, nel teatro postdrammatico l'azione drammatica viene rimpiazzata dalla **cerimonia**, quel tipo di azione-culto che caratterizzava il teatro delle origini:

Unter Zeremonie als Moment ganze Spielbreite des Ausagierens referenzloser, aber mit gesteigerter Präzision vorgetragener Abläufe; Veranstaltungen eigentümlich formalisierter Gemeinsamkeit; musikalisch-rhythmische oder visuell-architektonische Verlaufskonstrukte; pararituale Formen sowie die (nicht selten tiefschwarze) Feier des Körpers, der Präsenz; das emphatisch oder monumental akzentuierte Ostentative der Darbietung.³⁹⁹

Si tratta chiaramente di tratti appartenenti all'estetica del performativo, nella quale si rinuncia alla concezione, come agli albori del teatro, del soggetto fatto

http://www.egal2013.pe/wp-content/uploads/2013/07/Tra_Maira-Kahl.pdf.

³⁹⁸ Lehmann fornisce la seguente definizione: «Postdramatisches Theater ist ein Theater der Zustände und szenisch dynamischer Gebilde». [Il teatro postdrammatico è un teatro di stati e di formazioni sceniche dinamiche]. H.T. LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 114.

³⁹⁹ [Con cerimonia, s'intende l'intero spettro di movimenti e processi che non hanno referenti ma sono presentati con un'alta precisione; eventi di comunalità peculiarmente formalizzati; costruzioni di sviluppo musicale-ritmico o visuale-architettonico; forme para-rituali, così come (spesso molto nera) cerimonia del corpo e della presenza; l'accentuata ostentazione enfatica e monumentale della presentazione]. Ivi, p. 116.

di soli pensieri in favore di una sua attualizzazione e incarnazione nella presenza *hic et nunc* dell'attore⁴⁰⁰. In tal senso, il teatro di Kantor è emblematico: opere come *La Classe Morta* (1975) e *Wiepole* (1980) s'impongono come vere e proprie poesie pittoriche che si svolgono nel tempo reale della scena. In Kantor, il drammatico cede spazio alle *immagini in movimento*, attraverso ritmi ripetitivi e l'affiorare di composizioni che assomigliano a quadri più o meno dinamici⁴⁰¹. La "ceremonialità" del postdrammatico è la celebrazione del presente, la rottura di quell'illusione mimetica che così a lungo si è identificata con l'arte teatrale; illusione probabilmente assente agli esordi quando esso, fungendo da legame con il divino, si manifestava attraverso la festa o la celebrazione di gruppo.

Grüber a sua volta diventa emblematico per il suo stile che contempla la *de-drammatizzazione* dei testi classici attraverso, per esempio, la rimozione del momento di suspense (isotonia). Questa procedura avvicina la scena ai *tableaux*, ai quali si aggiungono i testi in modalità quasi lirica. Nel suo teatro, i dialoghi sono recitati come se avvenuti, ben al contrario del dialogo come dibattito tipico del dramma classico. Inoltre, egli si spinge al di là della collisione drammatica fondando le sue regie sull'idea di scena o situazione; e soprattutto, l'attenzione dello spettatore s'incentra nel *qui e ora* in cui il testo viene pronunciato, anziché lasciarsi trascinare nell'illusione del racconto. Lehmann riconosce in ciò un **teatro della voce**, nel quale essa suona come riverbero di eventi passati:

Die Bedingungen für das Theater der Stimme ist ein architektonischer Raum, der durch seine Dimensionen in ein Verhältnis zur einzelmenschlichen Rede, zum gedachten Raum dieser Stimme tritt. [...] Bei Grüber gibt es kaum einen neutralen Raum. Durch den Ausfall des mittleren, die Erfindung eines zu großen oder zu kleinen Raums, wird die Achse Stimme/Raum bestimmend für das Theater. Intrige, Fabel, Drama sind kaum vorhanden, dafür werden Abstand, Leere, Zwischenraum zu autonomen

⁴⁰⁰ Cfr. punto 2.4., che esamina l'estetica del performativo delineata da E. Fischer-Lichte.

⁴⁰¹ Kantor cerca di recuperare un teatro libero da qualsiasi illusione, ancorato nella realtà presente della performance. I suoi spettacoli sono costruiti su due traiettorie parallele: il testo purificato di una struttura basata sulla trama e le azioni di puro teatro in scena. Il risultato è potente. Ivi, p. 120-1.

Protagonisten. Der eigentliche Dialog findet zwischen Klang und Klangraum statt, nicht zwischen den Dialogpartnern.⁴⁰²

Si tratta di un dialogo da cui il dramma è stato sottratto, e che assume una teatralità postdrammatica non in base al testo ma alla messinscena. Il riferimento registico-performativo è così forte che si parla di spazio scenico. Vedremo più avanti come invece il testo può creare, in modo diverso, un teatro della voce, o più precisamente *delle voci*, con il ricorso alla polifonia.

Il teatro di Wilson aggiunge all'estetica del postdrammatico l'idea di *metamorfosi* come sostituto dell'azione. Una delle regole d'oro del dramma è il cambiamento dei personaggi come risultato degli eventi che compongono la storia. Nel linguaggio teatrale postdrammatico, tuttavia, è presente un livello di astrazione riguardo al concetto tradizionale di evoluzione del personaggio, il quale stabilisce una tensione inversa alla spinta mimetica:

Theater ist auf allen Registern Verwandlung, *Metamorphose*, und man tut gut daran, den Hinweis der Theateranthropologie zu beherzigen, dass unter dem geläufigen Schema der *Handlung* das allgemeinere der *Verwandlung* liegt. So lässt sich auch der Umstand besser erfassen, dass der Abschied von dem Modell "Mimesis von Handlung" keineswegs das Ende des Theaters herbeiführt. Um gekehrt fährt die Aufmerksamkeit für die Prozesse der Metamorphose auf **eine andere Wahrnehmungsweise**, in der das Wiedererkennen fortwährend durch ein von keiner Ordnung des Wahrnehmens zu sistierendes Spiel der Überraschung überboten wird.⁴⁰³

⁴⁰² [La condizione per il teatro della voce è uno spazio architettonico che, tramite le proprie dimensioni, si mette in rapporto individuale con il discorso verbale, con lo spazio immaginario di questa voce. (...) Nel lavoro di Grüber, raramente un luogo è neutro. Evitando lo spazio medio e inventando lo spazio eccessivamente grande o eccessivamente piccolo, nel suo teatro l'asse spazio-voce diventa determinante. L'intrigo, la storia o il dramma sono molto poco presenti; invece la distanza, il vuoto e lo spazio degli interstizi diventano protagonisti autonomi. Il dialogo reale ha luogo tra suono e spazio acustico, e non tra interlocutori]. Ivi, pp. 128-9.

⁴⁰³ [Il teatro è trasformazione a tutti i livelli - metamorfosi - e vale la pena di tenere a cuore l'indicazione dell'antropologia teatrale secondo cui sotto lo schema tradizionale dell'azione c'è la struttura più generale della trasformazione. Questo spiega perché l'abbandono del modello di azione mimetica non porta assolutamente alla fine del teatro. Al contrario, l'attenzione ai processi di metamorfosi porta a **un'altra modalità di percezione teatrale** nella quale la visione come riconoscimento (identificazione, n.m.) è continuamente superata da un susseguirsi di sorprese che

Il teatro di Wilson è emblematico sotto quest'aspetto, poiché si fonda su parametri di movimento stilizzato e composizioni di luce, con pressoché nessuna azione o plot⁴⁰⁴. Avviene la metamorfosi dello spazio in paesaggio, che, anziché raccontare, evoca e connota attraverso un gioco tra i diversi mezzi teatrali. L'assenza di azione si deve, secondo Lehmann, alla de-gerarchizzazione di questi mezzi: lo spazio scenico è discontinuo, abitato da segni eterogenei - luci, colori, gesti degli attori, movimenti, oggetti - che sovrappongono e giustappongono spazio e tempo, senza che nessuna sintesi sia offerta⁴⁰⁵:

Es fehlt ein dramatische Ausrichtung durch die Linien einer Geschichte, der in der Malerei die Ordnung des Sichtbaren durch die Perspektive entspricht. Der Witz an der Perspektive ist es, dass sie Totalität gerade dadurch möglich macht, dass sie die Position des Betrachters, den Blickpunkt, aus der sichtbares Welt ausschließt, so dass der konstituierende Akt der Repräsentation im Repräsentieren fehlt. Dem entspricht die Form der dramatischen Narration - noch dort, wo sie einen epischen Erzähler integriert. Bei Wilson nun tritt an ihre Stelle eine als multikulturelles, ethnologisches, archäologisches Kaleidoskop erscheinende Universalgeschichte. Hemmungslos vermischen seine Theater- Tableaux Zeiten, Kulturen und Räume.⁴⁰⁶

non possono mai essere fermate da un ordine percettivo] (sott. nostra). Ivi, p. 130. Questa nozione d'azione è declinata da J. Danan come *movimento*, come andremo a esaminare nel punto 3.2.1.

⁴⁰⁴ Lehmann lo compara alla macchina desiderante di Deleuze, con i suoi flussi di desideri situati al di qua della distinzione tra soggetto e oggetto, che vanno a spaziare tra realtà eterogenee. Cfr. G. DELEUZE - F. GUATTARI, *L'Anti-Oedip. Capitalisme et schizophrénie*, Les Editions de Minuit, 1995. Nel teatro postdrammatico, l'enfasi viene posta sull'esperienza energetica piuttosto che sulla struttura intesa come modalità di rappresentazione affine alla mimesi. In questo senso, quando parla di energetica postdrammatica, Lehmann si avvicina a Lyotard. Jean Françoise Lyotard afferma che se la rappresentazione e il senso sostituiscono il referente a partire da uno spostamento, nella postmodernità non c'è niente da rimpiazzare. Se già non esiste relazione tra "verità" e "illusione" o tra causa e effetto, significato e significante coesistono indipendentemente, come potenze e intensità. Di conseguenza, il Teatro Energetico è quello che produce eventi discontinui senza intenzione, opacità in cui la libido, che non ha bisogno del senso, può depositarsi. Cfr. J. F. LYOTARD, "Le dent, la paume", in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, 1973.

⁴⁰⁵ Lehmann identifica la sintesi come modalità di funzionamento tipica del dramma. Nel punto 3.2, abbiamo visto come per Klotz il dramma chiuso parte dall'astratto, ovvero, contiene sempre una sintesi.

⁴⁰⁶ [Quello che manca qui è un orientamento drammatico attraverso le linee di una storia, che in pittura corrisponde all'organizzazione del visibile attraverso la prospettiva. Il punto riguardo alla prospettiva è che essa rende possibile la totalità proprio perché la posizione dell'osservatore, il punto di vista, è escluso dal mondo visibile del quadro, cosicché nel rappresentato l'atto costitutivo della

L'idea del caleidoscopio è abbastanza efficace: mentre nel dramma classico si cerca di "fare ordine", un ordine che presuppone la sintesi di una totalità attraverso una composizione comprensiva di un punto di vista, nel postdramma è presente il continuo cambiamento attraverso un susseguirsi di effetti, sensazioni, immagini, flussi energetici, che non aspirano a rappresentare un mondo (per afferrarlo nel suo insieme) ma a farne esperienza di momenti, come proiettili vaganti. Questo ovviamente non si traduce in vacuità e caso, ma nell'accesso a un'altra logica, quella prerazionale delle immagini, dei suoni e dei ritmi. Infatti, il teatro di Wilson ha un profondo significato allegorico, così che il regista stesso lo avvicina ai processi della natura, di cui la metamorfosi fa parte⁴⁰⁷. Il suo palcoscenico si trasforma in un paesaggio composto da esseri umani sullo stesso piano di animali o pietre che, anziché prendere parte a un'azione, subiscono continui cambiamenti e suggeriscono, secondo il teorico tedesco, un panorama post-antropocentrico⁴⁰⁸.

A livello semiotico, l'estetica del postdrammatico prevede dunque la ritirata della sintesi a favore di un modo di percezione più aperto e frammentario. La

rappresentazione venga a mancare. A ciò corrisponde la forma della narrazione drammatica - anche quando essa integra un narratore epico. Nel lavoro di Wilson, esso è superato da un tipo di storia universale che appare come un caleidoscopio multiculturale, etnologico, archeologico. Senza restrizioni, i suoi tableaux teatrali mescolano tempi, culture e spazi]. H.T. LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 134.

⁴⁰⁷ Su questo tema, discorre Giuseppe Frigeni, regista e light designer che ha lavorato con Wilson in diverse produzioni: «The force of Wilson's work lies in the dissociation of a gesture from its meaning, and in the continuous fluidity of shifting signifiers, which recalls the psychoanalytical science of associations between images and iconography, rather than clear or clichéd concepts». [La forza del lavoro di Wilson sta nella dissociazione del gesto dal suo significato e nella fluidità continua nel cambiare i significanti, il che richiama la scienza psicoanalitica dell'associazione tra immagini e iconografia, anziché concetti chiari o cliché]. M. A. SAFIR (a cura di), *Robert Wilson from within*, Paris, The Arts Arena - Flammarion, 2011, p. 204.

⁴⁰⁸ Sulla "presenza animale" nel teatro di Wilson, commenta Isabelle Hupert: «Bob's productions are like a bestiary. There's a frog, (...) dogs, a bear, the fish in *Quartett*, plenty of animals, or animal sounds, roars - which is why it was so great when he did *Les Fables de La Fontaine*. And, naturally, there's something childlike about the representation he gives of the world, which is something that Bob and I share: childlike because there's a way of moving, as children do, from one state to another, with no explanation». [Le produzioni di Bob sono come un bestiario. C'è un rospo, (...) cani, un orso, il pesce in *Quartett*, molti suoni animali, ruggiti - motivo per quale è stato così bello quando lui ha fatto *Les Fables de La Fontaine*. E, naturalmente, c'è qualcosa d'infantile nella rappresentazione che lui fa del mondo, che io e lui condividiamo: infantile perché c'è un modo di muoversi, come fanno i bambini, da uno stato all'altro, senza spiegazioni]. Ivi, p. 81.

presenza dei segni è caratterizzata dalla simultaneità, derivata dalla scelta di non imporre macrostrutture allo spettatore. Il postdrammatico riconosce che la drammaturgia classica ha una componente manipolativa implicita nell'imporre le sue astrazioni, e fa resistenza. Le drammaturgie del postdrammatico sono drammaturgie che fissano strutture parziali e rafforzano la densità dei momenti. Con ciò, la natura dello spettacolo come *evento* viene più che mai accentuata⁴⁰⁹. Secondo Lehmann, questo nuovo approccio estetico si sarebbe sviluppato come conseguenza dell'avvento dell'era mediatica:

Doch sind es Technologie und die mediale Auf- und Abspaltung der Sinne, die zuerst den Blick auf die künstlerischen Potentiale der Dekomposition des Wahrnehmens gelenkt haben, auf die - mit Gilles Deleuze zu reden - "Fluchtlinien" der "molekularen" Partikel gegenüber der "molare" Gesamtstruktur.⁴¹⁰ [sott. nostra]

L'estetica del postdrammatico mette in discussione la relazione di fruizione tra spettatore e spettacolo, istaurando un nuovo rapporto epistemologico tra di essi a prescindere dall'idea di totalità. Gli spettatori non sono più visti come un insieme omogeneo che si lascia condurre per mano o a cui far passare un messaggio, ma una comunità intesa, nella quale vi è il «contatto comune tra diverse singolarità che non amalgamano le loro rispettive prospettive in un tutto, ma al massimo condividono e comunicano affinità in piccoli gruppi»⁴¹¹. In questo modo, l'assenza di sintesi provvede a far affiorare immaginazioni eterogenee che puntano alle *immagini*

⁴⁰⁹ Qui c'è un avvicinamento all'estetica del performativo delineata da Fischer-Lichte. Cfr. punto 2.4.

⁴¹⁰ [Sono state la tecnologia e la separazione e divisione dei sensi nei *media* a mettere per prime in evidenza il potenziale artistico della decomposizione della percezione, ciò che Deleuze aveva chiamato 'linee di fuga' delle particelle 'molecolari' in raffronto alla struttura 'molare' nel suo insieme]. H.T. LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 142. Citando Deleuze, l'associazione è quella della differenza tra molare e molecolare. Il filosofo francese, incorporando una terminologia scientifica, parla di questi due tipi di organizzazione di elementi presenti nei flussi: quella molare corrisponde alle stratificazioni che delimitano oggetti, soggetti, rappresentazioni e sistemi di riferimento; quella molecolare, al contrario, comprende i flussi, il divenire, le transizioni e le intensità. Alla rigidità della prima si oppone la flessibilità e trasversalità della seconda. Cfr. G. DELEUZE - F. GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalismo e schizofrenia 2*, Les Éditions de Minuit, 1980.

⁴¹¹ [(...) Gemeinschaftlichkeit der Verschiedenen, die ihre jeweiligen Perspektiven nicht in ein Ganzes einschmelzen, allenfalls in Gruppen und Grüppchen Gemeinsamkeiten (mit) teilen]. H.T. LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 89.

oniriche, altra caratteristica semiotica del postdrammatico. Per Lehmann, il sogno è il modello per eccellenza di un'estetica teatrale de-gerarchizzata, ed è nella condivisione delle singolarità oniriche di ogni spettatore che avviene la socialità, ovvero la dimensione politica di questo tipo di teatro. Inoltre, i segni teatrali postdrammatici possono essere caratterizzati dalla *sinestesia*, come conseguenza del fatto che l'eterogeneità e l'interscambiabilità degli elementi portano all'approfondimento delle sensazioni individuali e allo stesso tempo alla percezione di corrispondenze. Si tratta di un meccanismo pressoché biologico: la mente umana è naturalmente portata a creare legami di senso. La sinestesia, dal punto di vista psicologico, è la «fusione in un'unica sfera sensoriale delle percezioni di sensi distinti», mentre come figura retorica è una «particolare forma di metafora che consiste nell'associare termini pertinenti a sfere sensoriali differenti»⁴¹². Questa tematica fu problematizzata già da Wagner, ma nel contesto postdrammatico diventa *l'esplicitazione di un modello comunicativo e percettivo*⁴¹³.

L'interazione tra i segni teatrali in uno spettacolo viene chiamata da Lehmann "testo della performance" (*Performance Text*). Questo comprende non solo il testo scritto riportato eventualmente in scena - nozione forgiata nell'ambito dei Performance Studies, che normalmente designa l'insieme della performance includendo le condizioni in cui accade - ma anche il testo linguistico e il testo della messinscena⁴¹⁴. Lehmann fa notare che nel teatro postdrammatico questo concetto

⁴¹² Definizioni tratte dal dizionario Sabbatini Colletti.

⁴¹³ Wagner ha prodotto una discussione estetica fondamentale alla fine del XIX secolo, lanciando il concetto di *Gesamtkunstwerk*, l'ideale di una grandiosa sinestesia artistica. La sinestesia (dal greco *syn* «con, assieme» e *aisthánomai* «percepisco, comprendo»; quindi «percepisco assieme»), termine presente nella retorica classica, ha stimolato fortemente il dibattito sull'arte nell'Ottocento, per essere poi ripreso con forza nel Novecento. Come spiega Mario Costa: «L'Ottocento è tutto quanto sotto il dominio della sinestesia: essa, da occasionale metafora poetica diviene a mano a mano il principio stesso di ogni poesia e di ogni modalità poetica di guardare il mondo (...) E, nel Novecento, la sinestesia torna a occupare con forza anche la riflessione filosofica che, in certe sue declinazioni, insiste sul fatto che, specie all'inizio, la percezione del mondo non è fatta di dati distinti e discontinui ma, appunto, si realizza secondo modalità sinestetiche, e con questo presupposto crede, a volte, di poter affermare la natura sinestetica della stessa esperienza artistica». M. COSTA, *L'Estetica dei Media. Avanguardie e Tecnologia*, Cavallino di Lecce, Capone Editore, 1990, [coll. "Mass media monografie" n° 6], p. 81

⁴¹⁴ Si può dire che il concetto di Performance Text corrisponde a quello di Testo spettacolare, identificato da Marco de Marinis. Cfr. punto 1.8.

assume un nuovo statuto, poiché il processo comunicativo con lo spettatore è cambiato:

[...] postdramatisches Theater ist nicht allein eine neue Art von Inszenierungstext (erst recht nicht nur ein neuer Typ von Theaterstext), sondern ein Typ des Zeichengebrauchs im Theater, der diese beiden Schichten des Theaters von Grund auf umwühlt durch die strukturell veränderte Qualität des Performance Text: er wird mehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung, mehr Prozess als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information.⁴¹⁵

L'estetica del postdrammatico è quindi sorretta da queste quattro colonne: assenza di sintesi, sinestesia, immagini oniriche e testo performativo. Sopra di esse si articolano una serie di altri tratti: la paratassi o assenza di gerarchia tra i mezzi teatrali; la simultaneità dei segni; il gioco con la densità dei segni; la sovrabbondanza dei segni; la musicalizzazione; il ricorso alla drammaturgia visiva; l'adozione di un'atmosfera "fredda"; il surriscaldamento attraverso il pathos esagerato; l'ipervalorizzazione della fisicità; la concrezione; l'irruzione del reale; la centralità dell'evento/situazione.

La paratassi è già stata menzionata dai precedenti studiosi come caratteristica di un testo drammatico in crisi, a buon esempio gli *Stationendrama* di Strindberg. Nel postdrammatico, tuttavia, ci si riferisce a questo principio applicato all'evento performativo. La paratassi è, in questo caso, l'interazione che si stabilisce tra i diversi linguaggi che partecipano allo spettacolo, tra i quali il testo è soltanto uno. Questa caratteristica punta a una percezione sinestesica che porta all'emersione posticipata del significato, elaborato poi dallo spettatore in base alle impressioni sensoriali accumulate. Vedremo più avanti come il testo teatrale

⁴¹⁵ [(...) il teatro postdrammatico non è semplicemente un nuovo tipo di testo scenico, ma piuttosto un tipo di uso dei segni in teatro che mette sottosopra questi due livelli [quello del testo linguistico e quello del testo della messa in scena] attraverso una qualità strutturalmente cambiata del testo della performance: diventa più presenza che rappresentazione, più esperienza condivisa che comunicata, più processo che prodotto, più manifestazione che significazione, più impulso energetico che informazione]. Ivi, p. 146.

contemporaneo può assumere al proprio interno questa estetica, presentando in sé una qualità performativa che accoglie il dialogo de-gerarchizzato con le diverse arti.

Alla paratassi si affianca la simultaneità dei segni, che appartiene al meccanismo della decomposizione della percezione: diventa quasi impossibile assimilare tutti gli *input*, e quindi diventa indispensabile la realizzazione di una scelta percettiva. Siccome non è possibile ancorarsi a una dinamica sequenziale basata sulla causalità, nello spettatore si genera una tensione continua tra l'attenzione al dettaglio e la percezione della totalità. Si può parlare quindi del *fallimento dell'ideale estetico dell'organicità* tra gli elementi che compongono un tutto⁴¹⁶. Tuttavia, non si deve pensare ad una supposta inconsapevolezza o pigrizia compositiva degli artisti: si tratta comunque di una simultaneità calcolata, che permette allo spettatore di costruirsi un percorso:

[Im postdramatischen Theater] Die kompensatorische Funktion des Dramas, dem Durcheinander der Wirklichkeit eine Ordnung zu supplementieren, findet sich verkehrt, der Wunsch des Zuschauers nach Orientierung desavouiert. Wenn das Prinzip der einen Handlung fällt, so im Namen des Versuchs, Ereignisse zu schaffen, bei denen dem Zuschauer eine Sphäre der eigenen Wahl und Entscheidung verbleibt, auf welche der gleichzeitig dargebotenen Ereignisse er sich einlassen will, verbunden

⁴¹⁶ L'organicità, o «connessione ordinata, armonica e razionale tra le varie parti di un tutto» (Dizionario Sabatini Coletti), ha orientato l'estetica delle arti per molti secoli. Come fa notare Stefano Ruggeri, questo termine ha a che fare con la fenomenologia del naturale, in opposizione all'artificio; tuttavia deriva dal greco ὄργανον, strumento, imparentato con ἔργον, lavoro, cosa che può sembrare una contraddizione nei termini. Goethe, nei suoi studi di botanica e morfologia delle piante, riflette sul fatto che il pensiero analitico umano tende a sezionare in parti, anziché assumere una prospettiva "organica", complessiva, relativa all'essere vivente. Un'opera d'arte organica sarà caratterizzata dall'equilibrio assimilabile alle leggi della natura e la sua fruizione sarà data per autorispecchiamento dall'Uomo, governato dalle stesse leggi. E' del fallimento di questo concetto estetico che parla Lehmann. Cfr. S. RUGGERI, "Organicità come artificio della natura", in R. Ciancarelli - S. Ruggeri, *Il teatro e le leggi dell'organicità. Antologia di fonti e studi*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, pp. 15-24. Cfr. anche A. J. BAHN, *The Aesthetics of Organicity*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 26, No. 4 (Summer, 1968), pp. 449-459. Diversa è la concezione di organicità applicata al movimento, concetto sviluppato dai padri della regia e della recitazione (Meyerhold, Coupeau, Craig, etc.). Eugenio Barba spiega con grande semplicità: «Nel teatro e nella danza, il termine organico è usato come sinonimo di vivo o di credibile. Fu introdotto nella lingua di lavoro teatrale del XX secolo da K.S. Stanislavskij, (...) qualità essenziali delle azioni di un attore, la premessa per uno spettatore per reagire con un assoluto 'ti credo'». E. BARBA, "Organicità, presenza, bios scenico", in E. Barba - N. Savarese, *L'Arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011², p. 172.

mit der Frustration, des ausschließenden und begrenzenden Charakter dieser Freiheit wahrzunehmen. Vom bloßen Chaos unterscheidet dieses Verfahren, dass es dem Rezipienten Chancen eröffnet, das Simultane durch Selektion und eigene Strukturbildung zu bearbeiten. Es bleibt zugleich eine Ästhetik des Sinnentzugs, weil Strukturbildung stets nur als Ankoppeln an ausgewählte einzelne Substrukturen oder Mikrostrukturen der Inszenierung möglich ist und nie das Ganze erfasst. Entscheidend wird, dass der Ausfall der Totalen nicht als Defizit, sondern als befreiende Möglichkeit der Fort-Schreibung, Phantasie und Rekombination zu denken ist, die sich der "Wut des Verstehens" verweigert.⁴¹⁷

Un'estetica del postdrammatico contempla il gioco con la densità dei segni, i quali possono eccedere oppure rarefarsi. Lehmann parla di una dialettica tra pienezza e svuotamento, che ha a che fare con un approccio artistico critico nei confronti della cultura mediatica, caratterizzata da un eccesso così grande di stimoli da ridurre drasticamente il contatto con il mondo fisico che costringe a viverlo in modo superficiale, trasformando i segni in semplici informazioni. In questo modo, la qualità iconica dei segni (densità) viene sempre più smarrita, provocando anche una riduzione dell'emotività a essi correlata da parte dei fruitori che vivono in un tale mondo. L'arte ha adottato strategie di rifiuto tramite, per esempio, l'economia - talvolta estrema - dei segni impiegati, i quali possono essere iterati o prolungati o rallentati, indirizzandosi verso un certo formalismo e astrazione, in cui il silenzio e il vuoto possono assumere un ruolo centrale. Questo tipo di atteggiamento "giocoso" è correlato al desiderio di stimolare allo stesso modo il lato creativo dello

⁴¹⁷ [(Nel teatro postdrammatico) La funzione compensatoria del dramma, integrare il caos della realtà con un ordine strutturale, è invertita; il desiderio di orientamento dello spettatore è rinnegato. Se il principio di un'azione drammatica è abbandonato, ciò viene fatto come tentativo di creare eventi nei quali agli spettatori rimanga una sfera di scelta e decisione; decidono loro quali degli eventi simultaneamente presentati desiderano seguire, ma allo stesso tempo si sentono frustrati al percepire il carattere limitato ed esclusivo di questa libertà. La procedura si distingue dal puro e semplice caos perché apre possibilità al ricettore di elaborare la simultaneità attraverso la propria selezione e strutturazione. Allo stesso tempo, resta un'estetica della privazione di significato, poiché la strutturazione è possibile soltanto ricorrendo a sottostrutture individuali o microstrutture della messinscena, e la totalità non è mai interamente conosciuta. E' cruciale capire che l'abbandono della totalità non è visto come un deficit ma come una possibilità liberatoria di un processo continuo di (ri)scrittura, immaginazione e ricombinazione, che rifiuta la "furia della comprensione"]. Ivi, p. 150-151.

spettatore, di attivare la sua immaginazione attraverso il poco che gli viene fornito⁴¹⁸. Molti testi teatrali contemporanei seguono questa tendenza. In particolare *Far Away* di Carol Churchill, che analizzeremo nell'apposito capitolo, gioca con questo tipo di utilizzo rarefatto dei segni. Se da una parte la quantità dei segni può ridursi in modo estremo, dall'altra può anche tendere alla sovrabbondanza, deformando la figurazione. Il ricorso agli estremi esprime la rinuncia alla forma tradizionale. Lehmann identifica due limiti massimi nella forma dell'opera d'arte: quello dello svuotamento e quello dell'accumulazione caotica. L'ordine delle immagini viene disturbata attraverso la proliferazione dei segni, contro ogni parametro della forma tradizionale votata alla sintesi:

Gilles Deleuze und Felix Guattari fanden das Stichwort "Rhizom" für Realitäten, in denen unüberschaubare Verzweigung und heterogenen Verkopplungen Synthesis verhindern. Auch das Theater hat eine Vielzahl rhizomatischer Verkopplungen des Heterogenen entwickelt. Schon die Auflösung der Bühnenzeit in Minimalsequenzen, gleichsam filmische Takes, vervielfältigt indirekt die Wahrnehmungsdaten, denn eine Menge unverbundener Elemente wird wahrnehmungspsychologische grösser geschätzt als die gleiche Menge in einer kohärenten Ordnung.⁴¹⁹

La teatralità postdrammatica, dunque, tende a essere rizomatica, proliferante, eccessiva e incontenibile, oppure desertica. Inoltre, i suoi segni risentono spesso di un processo di *musicalizzazione*⁴²⁰. Lehmann fa notare che è emersa nel teatro una sorta di semiotica uditiva, forse derivata da un cambiamento nella percezione della natura del teatro. La terminologia musicale può aiutare molto a decodificare le opere che accolgono questa poetica, attraverso termini come

⁴¹⁸ Lehmann identifica nel teatro postdrammatico una "strategia del rifiuto" della cultura mediatica attraverso questo tipo di "ascetismo" segnico. Ivi, p. 152-3.

⁴¹⁹ [Gilles Deleuze e Felix Guattari hanno coniato il termine-chiave "rizoma" per le realtà in cui la ramificazione imperscrutabile e le connessioni eterogenee impediscono la sintesi. Anche il teatro ha sviluppato una molteplicità di connessioni rizomatiche di elementi eterogenei. La divisione del tempo scenico in sequenze minimali, quasi filmiche battute di ciak, moltiplica indirettamente i dati percettivi, in quanto, nei termini della psicologia della Gestalt, una massa di elementi sconnessi è considerata maggiore dello stesso numero di elementi disposti in un ordine coerente]. Ivi, p. 154.

⁴²⁰ Questo si manifesta fortemente anche nel linguaggio, come vedremo nell'analisi delle opere.

movimento e *polifonia*⁴²¹. Un segno di enfasi nella musicalità della parola (significante) piuttosto che nel suo significato è l'uso della poliglossia⁴²²; in alcuni casi si può parlare addirittura di Teatri del Suono, come quello di H. Goebbels⁴²³. L'uso della musicalità fugge anche alla tradizionale linearità, presentando a sua volta simultaneità o sovrapposizioni, in linea con l'estetica del postdrammatico.

All'interno di un contesto di non gerarchia tra i mezzi teatrali vi è l'affermazione di una *drammaturgia visiva*, a sfavore del logocentrismo del testo. Non si tratta di un abbandono della drammaturgia verbale - punto importante da sottolineare per contrastare un filone della critica che ritiene che Lehmann dichiari la morte del dramma - ma di una possibile coesistenza con il testo e autonomia rispetto alla sua logica. A partire dagli anni Settanta, questo Teatro dell'Immagine (Marranca) è emerso fortemente, al punto che oggi si può parlare addirittura di un teatro degli scenografi, sostiene Lehmann⁴²⁴. Anche in questo caso si può far

⁴²¹ Come già menzionato, J. Danan ha coniato il termine movimento per dar conto del cambiamento/abbandono del concetto tradizionale di azione drammatica. Ugualmente, la polifonia è già un termine utilizzato negli studi letterari da Bachtin e, anche se lui la collegava esclusivamente al romanzo, può essere molto bene utilizzato per designare una poetica "musicale" in ambito teatrale e della letteratura drammatica.

⁴²² L'uso di lingue diverse all'interno di uno spettacolo è stata una pratica sfruttata da diversi *metteurs en scène* negli ultimi decenni. Cfr. M. CARLSON, *Speaking in tongues. Languages at play in theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

⁴²³ Il lavoro del compositore tedesco Heiner Goebbels è unico nel suo genere, vere e proprie partiture teatro-musicali. Ha collaborato con Heiner Müller. Artigo de jornal Suplemento cultura - entrevista Cfr. H. GOEBBELS - W. SANDNER, *Komposition als Inszenierung*, 2002, Henschel, Berlin, 2002.

⁴²⁴ Joseph Svoboda è stato il pioniere di questo tipo di teatro, nel quale la scenografia ha un ruolo protagonista. Lo scenografo ceco ha inventato la tecnica della Lanterna Magika e del *polyekran* (multipli schermi), inaugurando il filone della scena virtuale sviluppatosi nell'era del postdrammatico. Mentre il *polyekran* è uno spettacolo filmico, la Lanterna Magika permette un teatro con attori, musicisti, cantanti fisicamente presenti: un'arte ibrida. Afferma lo studioso Jan Grossman: «Laterna Magika offered the dramatist, film scenarist, poet, and composer a new language: a language that is more intense, sharply contrasting, and rhythmic; one which can captivantly project statistics as well as ballet, documents as well as lyric verse, and is therefore capable of absorbing and artistically working over the density and dynamics, the multiplicity and contrariety of the world in which we live» [La Lanterna Magika ha offerto al drammaturgo, allo sceneggiatore, al poeta e al compositore un nuovo linguaggio: un linguaggio più intenso, fortemente contrastante e ritmico; uno con cui si può proiettare in modo cattivante sia statistiche che ballets, documenti e versi lirici, ed è pertanto capace di assorbire e lavorare artisticamente sulla densità e la dinamica, la molteplicità e la contrarietà del mondo in cui viviamo]. J. GROSSMAN, "O kombinace divadla a filmu," Lanterna Magika, ed. J. Hrbas, Praga, 1968, p. 76, cit. in J. M. BURIAN, *Josef Svoboda: Theatre Artist in an Age of Science*, Educational Theatre Journal, Vol. 22, No. 2. (May, 1970), pp. 123-145. Cfr. anche J. SVOBODA, *I segreti dello spazio teatrale*, Milano, Ubulibri, 1997.

riferimento alla storia delle arti visive e agli sviluppi contemporanei, di cui il teatro si è abbeverato. Questo, come vedremo, rafforzerà a sua volta la tendenza all'astrazione dei testi teatrali e innescherà altri meccanismi come la *scenografizzazione* del testo o la dichiarata apertura di varchi dove inserire il lavoro visivo:

Szenographie, Name eines Theaters eines Theaters komplexer Visualität, steht vor dem betrachtenden Blick wie ein Text, ein szenisches Gedicht, in dem der menschliche Körper eine Metapher ist, sein Bewegungsfluss in einem nicht einfach metaphorischen Sinne Schrift und nicht "Tanzen".⁴²⁵

Da questa visualità e tendenza all'astrazione deriverebbe una tendenza al *freddo*, nel senso di allontanamento della psicologia e della modalità tradizionale di percezione della storia umana nel dramma. Infatti, la platea può sentirsi "distante" dagli eventi scenici, e questo è un fatto che causa non poca polemica. Si tratta in realtà di una modalità diversa di fruizione che non passa necessariamente dall'identificazione dello spettatore con uno o più personaggi, bensì dalla sua esperienza emotiva interna, che può anche includere il rifiuto o la noia. D'altra parte, può avvenire anche un *surriscaldamento* intenzionale, tramite il bombardamento shock di immagini coinvolgenti.

Un altro punto importante nel quadro dell'estetica del postdrammatico è la *fisicità*, che dovrebbe definire l'essenza del teatro (basterebbe un attore davanti a uno spettatore per parlare di teatro, precisava Peter Brook)⁴²⁶. Nel teatro postdrammatico, ciò è messo in discussione tramite lavori che cercano addirittura di eliminare la figura umana sostituendola, ad esempio, con macchine (basti

⁴²⁵ [(un teatro scenografico è) un teatro con una visualità complessa, che si presenta allo sguardo contemplatore come un testo, un poema scenico nel quale il corpo umano è una metafora e il suo flusso di movimento un'iscrizione, in senso metaforico complesso, una 'scritta' e non una 'danza']. Ivi, p. 160.

⁴²⁶ «Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro lo osserva: è sufficiente a dare inizio a un'azione teatrale». P. BROOK, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni editore, 1998, p. 21.

pensare ad alcuni lavori dei Pathosformel, per restare in Italia)⁴²⁷, o attraverso la mediatizzazione del corpo, manipolato da video, fotografie, etc⁴²⁸. Allo stesso modo, la presenza dell'attore può essere ipervalorizzata proprio come contrappunto alla cultura imperante, come modo di affermare la specificità del teatro di fronte al cinema e ai nuovi media⁴²⁹. Lehmann, però, nel suo studio non parla della scomparsa del corpo ma dell'estrema concentrazione delle opere teatrali nel corpo degli attori-performer, che diventa più fisico che mai, non più veicolo di significati emotivi decodificabili legati a un personaggio psicologicamente definito. Il corpo resta corpo, non rimanda ad altro, significa nella sua stessa ontologia. Lehmann parla di una *fisicità autosufficiente*, perché il corpo dell'attore, come segno teatrale centrale, non si offre a significare, ovvero, non rimanda mimeticamente a qualcosa di diverso. Il corpo è il corpo, sofferente, sudato, in estasi. Può essere ostentato in modo quasi morboso, anche nelle sue deformità e malattie, ponendo spesso interrogativi politici ed etici riguardo a una storia collettiva⁴³⁰. E' un corpo *manifestante*, non più dimostrativo o comunicante (di un messaggio). La "contaminazione" del teatro (anche psicologizzato in qualche grado) con il teatro danza e la performance hanno fatto sì che esso si movesse verso un territorio di pura fisicità, in cui il corpo è il suo stesso soggetto:

Indem postdramatisches Theater von mentaler, intelligibler Struktur fortstrebt zur Exposition intensiver Körperlichkeit, wird der *Körper absolutiert*. Das paradoxe Resultat ist vielfach, das er alle anderen Diskurse vereinnahmt. Es vollzieht sich also eine interessante Volte: Indem der Körper nichts anderes als sich selbst vorzeigt, erweist sich die Abkehr von Körper der Signifikanz und die Hinwendung zu einem

⁴²⁷ Il gruppo Pathosformel, progetto artistico portato avanti da Daniel Blanga-Gubbay e Paola Villani, nato nel 2007, ha prodotto una serie di spettacoli votati alla progressiva sparizione del corpo umano in scena. In T.E.R.R.Y, presentato al Festival di Santarcangelo 2013, a dominare la scena sono macchine legate a funi e movimentate da carrucole.

⁴²⁸ Il lavoro di Giorgio Barberio Corsetti è un esempio. Infatti il regista è molto influenzato dal cinema e del teatro-immagine americano. Cfr. V. VALENTINI, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007.

⁴²⁹ Il performer Jan Fabre, per esempio, incentra totalmente il suo lavoro sul corpo.

⁴³⁰ Il teatro della compagnia Raffaello Sanzio è un esempio. Cfr. C. CASTELLUCCI - R. CASTELLUCCI - C. GUIDI, *Epopea della polvere*, Milano, Ubulibri, 2001.

Körper sinnfreier Geste (Tanz, Rhythmus, Anmut, Kraft, kinetischer Reichtum) als die äußerste denkbare Aufladung der Körpers mit einer das gesamte gesellschaftliche Dasein betreffenden Bedeutsamkeit. Von nun an müssen, so scheint es, alle Themen des Sozialen zuerst dieses Nadelöhr passieren, sie müssen die Form eines Körperthemas annehmen.⁴³¹

Agli antipodi si trova la concezione del corpo come realtà assente o sfuggente, a favore di una poetica che fa prevalere uno o più degli altri elementi dello spettacolo teatrale. In questo senso, il teatro può giocare con i confini del radiodramma (non a caso Beckett si è dedicato a questo mezzo⁴³²) o del cinema⁴³³

⁴³¹ [Nella misura in cui il teatro postdrammatico si allontana da una struttura mentale intelligibile verso l'esposizione di una fisicità intensa, il corpo è assolutizzato. Il risultato paradossale è che spesso si appropria di altri discorsi. Quello che accade è un interessante rovesciamento: siccome il corpo non dimostra niente oltre sé stesso, la migrazione da un corpo significante a un corpo dalla gestualità non-significante (danza, ritmo, grazia, forza, ricchezza cinetica) lo carica in modo estremo di significazione riguardo alla realtà sociale. Tutti i temi sociali devono passare da questo orifizio stretto, devono adottare una forma fisica]. Ivi, p. 164-5.

⁴³² Samuel Beckett ha scritto sei radiodrammi: *All That Fall* (1956), *Cascando* (1963), *Embers* (1959), *Rough for Radio I* (1961), *Rough for Radio II* (1961), e *Words and Music* (1963). L'esperienza dell'autore con questo genere ha portato un grande contributo alla scrittura teatrale, come giustamente afferma Gray: «Until Beckett's foray into radio drama, the significance of the juxtaposition of sound and silence had yet to be fully realized». R. J. Gray, *A matter of fundamentals: sound and silence in the radio drama of Samuel Beckett*, Rivista Babilonia n° 10/11, pp. 107 - 121. K. BRANIGAN, *Radio Beckett. Musicality in the Radio Plays of Samuel Beckett*, Berna, Peter Lang AG, 2008. Infatti, il gioco tra parola e silenzio è stato poi sviluppato anche da Harold Pinter, diventato il tratto fondamentale del lavoro di quest'ultimo e segnando definitivamente il percorso della letteratura drammatica verso la musicalità. Per quanto riguarda le esperienze performative, si deve segnalare specialmente il lavoro della compagnia italiana Fanny & Alexander, che ha incentrato la sua ricerca artistica sull'evento scenico fondamento sulla composizione sonora. Come spiega Enrico Pitozzi: «Nella prospettiva trasversale in cui la produzione di Fanny & Alexander si colloca, la nozione di suono ha sempre ricoperto, fin dai primi lavori come *Ponti in Core* (1996) per arrivare alle produzioni decisamente più marcate in questa direzione come +/- (2009) o *South* (2009) e *T.E.L.* (2011), un ruolo di primo piano. Non si tratta qui di concepire il suono (...) come supporto all'immagine scenica, quando di definire e elaborare una sorta di drammaturgia acustica come definizione di un'immagine uditiva che faccia da contrappunto alla visione in un cortocircuito percettivo capace di intervenire – in modo subliminale – sulla ricezione dello spettatore». E. PITOZZI, *The Theatre Of Sound. Acoustic Research By Fanny & Alexander*, disponibile in <http://www.digicult.it/it/digimag/issue-067/the-theatre-of-sound-acoustic-research-by-fanny-alexander>. Cfr. anche R. MOLINARI - C. VENTRUCCI, *Certi prototipi di teatro: storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali: Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino*, Milano, Ubulibri, 2000.

⁴³³ La compagnia Punchdrunk, per esempio, ha incentrato la sua ricerca artistica sull'assimilazione del linguaggio cinematografico al teatro. Dalla sua nascita, nel 2000, le sue produzioni hanno esplorato *topoi* del cinema per creare un'esperienza teatrale d'immersione totale: non vi è separazione tra attori e platea, e lo spazio teatrale può essere esplorato come un vero e proprio setting cinematografico. In *Sleep No More* (2003), spettacolo di grande successo, *Macbeth* è stato

o delle arti visive⁴³⁴. Dal punto di vista testuale, è possibile giocare con la corporeità/incorporeità, andando a rafforzare la presenza performativa e autosignificante dei corpi o, al contrario, stabilire un teatro acustico, un teatro delle voci⁴³⁵.

Riguardo alla questione teatro concreto/astratto, è necessario fare alcuni chiarimenti. Quanto si parla di astrazione nel teatro classico, se ne parla in senso klotziano, laddove il dramma è una struttura costruita dall'alto verso il basso, a partire da un'idea astratta. Tuttavia, quest'astrazione si manifesta attraverso un universo figurativo, che qualcuno potrebbe definire concreto, ma che si dovrebbe definire appunto figurativo. In quest'accezione, l'estetica del postdrammatico prevede la *concrezione*, intesa come l'abbandono delle tradizionali strutture prestabilite. Per questo motivo Lehmann identifica il postdrammatico con un teatro concreto. Tuttavia si riscontra una forte tendenza all'astrazione nel senso opposto al figurativo, il quale spesso va di pari passo con lo psicologismo. Come abbiamo già visto, nel teatro contemporaneo l'avvicinamento alla danza, alle arti visive e alla musica è considerevole e genera ibridismi. Per questo, il linguaggio teatrale (o la teatralità) diventa più astratto, come associazione all'astrattismo kandinskyano, in cui la destrutturazione delle forme serve a comunicare meglio gli stati d'animo⁴³⁶. Lehmann argomenta che la miglior definizione per un teatro postdrammatico è comunque quella di "teatro concreto", perché, proprio a somiglianza del pittore, che preferiva che i suoi lavori fossero chiamati "arte concreta", il teatro

reinterpretato alla luce di Hitchcock, Kubrick, Lynch. Nel recente *The Drowned Man: A Hollywood Fable* (2013), vagamento ispirato al Woyzeck, la platea prende il posto della macchina da presa, per creare una miriadi d'interpretazioni individuali. Cfr. B. A. EBRAHIMIAN, *The cinematic theater*, Chicago, Scarecrow Press, 2004. Cfr. anche A. BARSOTTI - C. TITOMANLIO, *Teatro e Media*, Pisa, Felici Editore, 2012.

⁴³⁴ Ci si riferisce a un ampio spettro di riferimenti, dal Teatro Immagine al Teatro scenografico alle collaborazioni multidisciplinari con artisti visivi.

⁴³⁵ Cfr. punto 3.6.4.

⁴³⁶ «In tutte [le forme d'arte] si avverte la tendenza all'antinaturalismo, all'astrazione e all'*interiorità*. (...) Conciamente o inconsciamente, gli artisti si occupano sempre più del loro materiale, lo saggiano, pesano sulla bilancia spirituale il valore interiore degli elementi creativi (...) Un artista che non abbia come fine ultimo l'imitazione della natura, ma sia un creatore che voglia e debba esprimere il suo *mondo interiore*, vede con invidia che queste mete sono state raggiunte naturalmente e facilmente dall'arte oggi più immateriale, la musica. E' comprensibile che si volga ad essa e tenti di ritrovare le stesse potenzialità nella propria arte». W. KANDINSKI, *Lo spirituale nell'arte*, trad. it. M. Bill, Milano, SE, 2005², p. 39.

postdrammatico espone sé stesso come arte che si sviluppa in uno spazio tramite i corpi umani e altri materiali e mezzi:

Wenn die Möglichkeit des Theaters entdeckt wird, "einfach" konkrete Bearbeitung von Raum, Zeit, Körperlichkeit, Farbe, Klang und Bewegung zu sein, so holt es damit wiederum Möglichkeiten nach, die in der konkreten Poesie und auf der Ebene des Textes auch schon fürs Theater von Autoren der Wiener Schule antizipiert wurden. Was damals im Theater randständiges Experiment blieb, ist durch die neuen Möglichkeiten der Verbindung von Medientechnologie, Tanztheater, Raumkunst und Schauspiel zu einer zentralen Möglichkeit der Theaterästhetik geworden. Im Theater als einem Ort des Blicks wird damit zugleich eine extreme Zuspitzung des Prinzips der "visuellen Dramaturgie" erreicht, die zur "konkreten" Realisierung formaler sichtbarer Strukturen der Szene wird.⁴³⁷

In realtà, è proprio la concrezione tipica del postdrammatico a rimandare alla percezione delle strutture, ovvero, all'astratto:

Wenn Zeichen, wie dargestellt, keine Synthesis mehr bieten, aber doch stoffliche Verweise (Referenz), die man in einer Labyrinthischen Assoziationstätigkeit noch assimilieren kann, so ist dies eine Sache. Wenn aber diese Verweise fast völlig aufhören, so steht die Rezeption einer noch radikaleren Verweigerung gegenüber: Konfrontation mit der im übertragenen Sinne "stummen" und dichten Gegenwart der Körper, Materien und Formen. Das Zeichen teilt nunmehr sich, genauer: seine Präsenz mit. Die Wahrnehmung findet sich auf Strukturwahrnehmung zurückgeworfen.⁴³⁸

⁴³⁷ [Quando il teatro scopre la possibilità di essere "semplicemente" un trattamento concreto dello spazio, del tempo, della fisicità, di colori, suoni e movimenti, si sta aggiornando riguardo a possibilità già anticipate dalla poesia concreta e a livello testuale nel teatro da autori del Gruppo di Vienna. Quello che a suo tempo era rimasto un esperimento marginale nel teatro è diventato una possibilità centrale per l'estetica teatrale grazie alle nuove possibilità di combinazione con la tecnologia multimediale, il teatro danza, l'arte spaziale e la pratica performativa. Allora nel teatro, che è il luogo dello sguardo, è diventato possibile realizzare un principio estremo di drammaturgia visiva, il quale diventa la realizzazione "concreta" delle strutture visive formali della scena]. Ivi, p. 167-8.

⁴³⁸ [Se i segni teatrali includono ancora qualche "contenuto" materiale (riferimenti) - anche se non offrono più una sintesi - possono ancora essere assimilati attraverso un lavoro associativo labirintico. Tuttavia, se tali riferimenti cessano pressoché completamente, la ricezione affronta un rifiuto ancora più radicale: il confronto con un "silenzio" figurativo e una presenza densa dei corpi, materiali e forme. Il segno comunica soltanto sé stesso o, più precisamente, la sua presenza. La percezione è rimandata indietro alla percezione di strutture]. Ivi, p. 168. E' importante notare che si parla di

Un altro elemento estetico utilizzato nel teatro contemporaneo è l'*irruzione del reale* come modo di contrastare il fittizio mondo chiuso del dramma assoluto caratterizzato dalla mimesi. Abbiamo visto come l'illusione mimetica legata alla quarta parete sia stata messa in crisi dalla fine dell'Ottocento tramite l'uso della diegesi. Dal punto di vista di Lehmann, tale diegesi veniva comunque a integrare un universo fittizio proposto allo spettatore, anche nel caso di Brecht. Non si tratta di un *disturbo* nella percezione, ma di interpellare il pubblico per farlo ragionare riguardo all'universo presentato (anzi, rappresentato). Nel teatro postdrammatico, invece, il *qui e ora* della performance fa sì che spesso l'attore sia visto come l'attore che è, o come essere umano in una situazione comunicativa (e non fittizia) nel qui e ora. Non si tratta del *Verfremdungseffekt* brechtiano, ma di un vero squarcio nell'illusione scenica o della sua completa eliminazione:

Erst das postdramatische Theater hat die Gegebenheit der faktisch, nicht konzeptionell fortwährend "mitspielenden" Ebene des Realen explizit zum *Gegenstand* nicht nur - wie in der Romantik - der Reflexion, sondern der theatralen Gestaltung selbst gemacht. Dies geschieht auf vielen Ebenen, in besonders aufschlussreicher Weise aber durch eine bei den Basismitteln des Theaters einsetzende Strategie und *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*.⁴³⁹

La "estetica dell'indecidibilità" di cui parla Lehmann si riferisce ad alcune opere che lasciano nello spettatore il dubbio se ciò che accade in scena appartenga al piano della realtà o a quello della rappresentazione teatrale, spesso perché il

strutture, al plurale, non di struttura o macrostruttura, quella struttura-sintesi appartenente al dramma. E se si parla di astrazione e concretezza nel teatro in questi termini, a nostro giudizio il teatro postdrammatico può essere sì anche detto astratto, ma non sintetico e conclusivo; al contrario, come abbiamo visto, è aperto e proliferante di significati.

⁴³⁹ [Il teatro postdrammatico è il primo a trasformare esplicitamente il livello della realtà in un partecipante - e questo a livello pratico, non soltanto teorico. L'irruzione del reale diventa un *oggetto*, non una mera riflessione (come nel Romanticismo), ma un disegno teatrale vero e proprio. Ciò opera a svariati livelli, ma in modo particolarmente rivelatore attraverso una strategia applicata con i mezzi base del teatro e una *estetica dell'indecidibilità*]. Ivi, p. 171.

passaggio tra l'uno e l'altro diventa molto fluido⁴⁴⁰. Ovviamente, il teatro è di per sé un'arte che accoglie il presente e deve fare i conti con le condizioni del *qui e ora* della messinscena (condizioni dello spazio, rapporto immediato con lo spettatore, condizioni fisiche reali degli attori, sbagli, dimenticanze, rumori indesiderati, problemi con la tecnica, etc.), ma l'irruzione del reale come caratteristica del postdrammatico corrisponde all'inclusione di elementi non estetici in una costruzione estetica più ampia. Lehmann precisa che «non è l'occorrenza di qualcosa di "reale" di per sé, ma il suo uso *auto-riflessivo* a caratterizzare l'estetica del postdrammatico»⁴⁴¹. Di conseguenza, non si può più parlare della dinamica estetica tra i concetti antinomici forma/contenuto, tutt'al più tra percezione sensoriale e percezione delle strutture profonde⁴⁴²:

Das Ästhetische ist durch keine inhaltliche Bestimmung zu erfassen (Schönheit, Wahrheit, Gefühl, anthropomorphisierende Widerspiegelung usw.), sondern, wie es das Theater des Realen erweist, allein als Grenzgang, als fortwährendes Umschlagen nicht von Form und Inhalt, sondern von "realer" Kontiguität (Zusammenhang mit der Realität) und "inszeniertem" Konstrukt ineinander. In diesem Sinne heißt postdramatisches Theater: Theater des Realen. Ihm geht es um die Entwicklung einer Wahrnehmung, die auf eigene Rechnung das "va et vien" zwischen Strukturwahrnehmung und sinnlich Realem durchmacht.⁴⁴³

⁴⁴⁰ Alla Biennale di Venezia del 2013, questa caratteristica si è palesata in modo alquanto macabro nella presentazione del lavoro laboratoriale dei Peeping Tom. Alla fine della presentazione, che si svolgeva alternando momenti performativi all'immediatezza di una prova aperta che si sviluppava nel momento presente, i danzatori correvano verso la spiaggia e si facevano il bagno. Non veniva in alcun modo dichiarata una fine. Il pubblico iniziava a disperdersi, quando la coreografa Carrizo è ritornata di corsa con una mano sanguinante. Non si capiva se era parte dello spettacolo o meno, ed è stato da molti letto come una provocazione; e invece si trattava davvero di un incidente.

⁴⁴¹ [Nicht das Vorkommen von "Realen" als solchem, sondern seine *selbstreflexive* Verwendung kennzeichnet die Ästhetik des postdramatischen Theaters]. Ivi, p. 176.

⁴⁴² E' qui che l'approccio lehmanniano si discosta da quello szondiano. Mentre Szondi fonda la sua teoria sull'opposizione forma/contenuto, poggiandosi sulla visione hegeliana dell'arte (cfr. punto 3.1.1.), Lehmann non parla più di coppie antinomiche ma di modalità percettive.

⁴⁴³ [L'estetica non può essere compresa attraverso una determinazione di contenuti (bellezza, verità, sentimenti, specchiamento antropomorfizzante, etc.), ma soltanto - come dimostra il teatro del reale - camminando sulle frontiere, permanentemente alternando non forma e contenuto ma contiguità 'reale' e costruzione scenica. In questo senso il teatro postdrammatico è il teatro del reale. Esso ha a che fare con lo sviluppo di una percezione che subisce - a proprio rischio e pericolo - l'alternanza tra la percezione di strutture e la realtà sensoriale]. *Ibidem*.

In questo contesto, la mimesi è più che mai messa in scacco. Le implicazioni sullo spettatore sono enormi, poiché esso viene fortemente responsabilizzato riguardo alla sua partecipazione (come potrebbe essere, ad esempio, nel caso di violenza in scena - intervenire o meno? soccorrere o meno?). Ci si trova obbligati a porre domande etiche, ad affrontare un denudamento morale in un contesto sociale. La reazione del pubblico diventa essa stessa ambigua, in ultima analisi, poiché esso non sa se partecipa all'interno di una finzione o se il suo comportamento, tra attivo e passivo, è una vera espressione della propria natura morale.

Si può anche parlare di un teatro postdrammatico degli eventi/situazioni. Il concetto si avvicina a quello identificato da Fischer-Lichte nella sua estetica del performativo⁴⁴⁴. L'evento è legato al presente, al reale, e non aspira a essere significante. Il teatro non è più la messinscena di un dramma, ma diventa "festa, dibattito, azione pubblica e manifesto politico"⁴⁴⁵. Questo cambiamento di funzione, secondo Lehmann, è il risultato del mutato periodo storico, nel quale la *action art* non vagheggia più un cambiamento politico e sociale, ma "la produzione di *eventi, eccezioni* e momenti di *deviazione*"⁴⁴⁶. Il teorico tedesco avvicina il concetto di evento (*Ereignis*) a quello di situazione (*Situation*), riferita alla situazione sociale in cui il primo si svolge. Mentre l'*evento* rimuove le certezze e permette l'esperienza dell'indisponibilità dei significati, la *situazione* indica una modalità di condivisione tra gli spettatori; è l'aspetto politico per eccellenza del postdrammatico, in cui gli individui danno luogo a una comunità, anche se temporanea, durante l'evento teatrale:

⁴⁴⁴ Cfr. punto 2.4.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 178-84.

⁴⁴⁶ Il riferimento è alle arti performative, piuttosto che all'*action painting*. Non vi è un più quel impegno politico diretto, caratteristico degli anni Sessanta e Settanta, che mirava a un confronto con il pubblico, come per esempio il caso del Living Theatre); c'è invece la ricerca di situazioni che producano un interrogativo a livello più individuale, che va a scardinare meccanismi percettivi, e che qualcuno può definire depoliticizzante.

Den Begriff der Situation neben den gebräuchlicheren des Ereignisses zu stellen, hat den Sinn, das Umfeld der existenzphilosophischen Thematisierung von Situation als einer ungesicherten Sphäre der zugleich möglichen und aufgezwungenen Wahl und der virtuellen Transformierbarkeit der Situation ins Spiel zu bringen. Spielerisch schafft Theater eine Lage, bei der man sich dem Wahrgenommenen nicht mehr einfach "gegenüber" stellen kann, sondern beteiligt ist und daher, akzeptiert, dass man [...] so in ihr steht, dass man "kein gegenständliches Wissen von ihr haben kann" [...] Theater wird eine "soziale Situation", in der der Zuschauer erfährt, wie sehr es nicht nur von ihm selbst, sondern auch von den anderen abhängt, was er erlebt [...].⁴⁴⁷

Nel teatro drammatico della quarta parete gli spettatori, rapiti nell'illusione del racconto mimetico, non hanno alcun rapporto gli uni con gli altri. Nel teatro postdrammatico dell'evento/situazione, invece, lo spettatore diviene consapevole che la sua fruizione estetica esiste in rapporto a quella degli altri, e che esse si possono nutrire a vicenda.

Come abbiamo potuto verificare, l'estetica del postdrammatico di Lehmann riprende molti aspetti dell'estetica del performativo di Fischer-Lichte. Si potrebbe dire, però, che mentre Fischer-Lichte si concentra più specificamente sul testo spettacolare, Lehmann apre spazio per l'applicazione della sua estetica a livello del testo. Il teorico tedesco non approfondisce il tema, ma fa riferimento all'importanza delle esperienze drammaturgiche nel forgiare un nuovo modo di concepire il teatro (Beckett, Handke, Müller, etc.), facendo anche la critica del dramma e dell'estetica aristotelica che lo ha orientato⁴⁴⁸. Accenna anche a concetti come quelli di

⁴⁴⁷ [Affiancare qui il termine 'situazione' all'usuale termine 'evento' significa mettere in gioco la tematica esistenziale-filosofica, definendo come situazione una sfera instabile di scelte contemporaneamente possibili e imposte, e considerare la sua trasformabilità virtuale. Il teatro ci mette in una posizione dalla quale non possiamo più semplicemente 'guardare frontalmente' quello che è percepito, ma dobbiamo partecipare, accettando (...) che ci troviamo immersi in una situazione e non è possibile avere alcuna conoscenza oggettiva. (...) Il teatro diventa una 'situazione sociale', nella quale lo spettatore apprende che il suo vissuto dipende non solo da se stesso, ma soprattutto dagli altri]. Ivi, p. 181.

⁴⁴⁸ Una breve riflessione sull'impatto del postdrammatico nella drammaturgia testuale, indicando anche gli sviluppi in Brasile, è stato fatto da Rosângela Patriota. Cfr. R. PATRIOTA, "O Pós-dramático na dramaturgia", in S. FERNANDES – J. GUINSBURG (orgs.), *O Pós-dramático*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2009, pp. 43-57.

narrazione post-epica, paesaggio testuale (*Textlandschaft*) e ritorno alla *chora*, che esamineremo nei punti seguenti, nel trattare l'evoluzione delle categorie teatrali del testo, dal dramma al postdrammatico.

3.2. Mutamenti nelle categorie del testo teatrale

3.2.1. Dall'azione al movimento

Aristotele ha definito come elemento fondamentale della tragedia l'*azione*. Per il filosofo ateniese, la tragedia è imitazione "non di uomini, ma di azioni e di un modo di vita" e poggia sulla trama o racconto (*mithos*), che è l'imitazione delle azioni reali⁴⁴⁹. Tra tutti gli elementi che integrano la tragedia (personaggio, canto, linguaggio, pensiero, trama) abbiamo visto come per egli è proprio quest'ultima a spiccare, intesa come "composizione dei fatti" (*pragmaton sústasin*). Abbiamo visto come nel percorso di evoluzione della forma drammatica la posizione di questo quesito sia oscillata tra fronte e sfondo, divenendo oggetto di diverse teorizzazioni. Pavis definisce il concetto di azione secondo tre "livelli di formalizzazione": (i) azione come "*l'insieme dei processi di trasformazione* visibili sulla scena e, a livello del personaggio, quello che caratterizza le loro modificazioni psicologiche o morali"⁴⁵⁰. E' la definizione più immediata per un artista teatrale, quella che viene insegnata nelle accademie agli attori, registi e drammaturghi; (ii) il *modo* in cui questi processi di trasformazione vengono strutturati, del quale normalmente si occupa l'autore; (iii) la *prospettiva attanziale*, secondo la quale «l'azione si dà quando un attante

⁴⁴⁹ «Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. Ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστὶν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἥθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαιμόνες ἢ τοῦναντίον]· οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἥθη μιμῶσινται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἥθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων». [Ma la parte più importante di tutte è la composizione delle azioni. La tragedia infatti è imitazione non di uomini ma di azioni e di un'esistenza, e dunque non è che i personaggi agiscono per rappresentare i caratteri, ma a causa delle azioni includono anche i caratteri, cosicché le azioni e il racconto costituiscono il fine nella tragedia, e il fine è di tutte le cose quella più importante. Ancora, senza l'azione non ci sarebbe la tragedia, mentre senza i caratteri ci potrebbe essere]. ARISTOTELE, *Poetica* cit, p. 141.

⁴⁵⁰ PAVIS, *Dictionnaire du...*, cit., p. 8.

prende l'iniziativa di un cambiamento di posizione nella configurazione attanziale, capovolgendo così l'equilibrio delle forze del dramma». Il paradigma attanziale adottato da studiosi del teatro come Pavis e Ubersfeld proviene dalla semiotica strutturalista di Greimas (1966), che preconizza l'analisi letteraria tramite rapporti di opposizione quali soggetto vs oggetto, aiutante vs oppositore. Si tratta di una prospettiva i cui esordi possono già essere rintracciati nel lavoro di analisi teatrale di Georges Polti (1895)⁴⁵¹, che è stato poi rivisto da Etienne Souriaux (1950)⁴⁵². In ambito narratologico si parte da Propp (1928)⁴⁵³ e prosegue ai nostri giorni con i

⁴⁵¹ Lo scrittore francese Georges Polti ha identificato trentasei situazioni drammatiche alla base di tutte le storie, dal dramma greco a quello del fine Ottocento (già Carlo Gozzi aveva identificato trentasei situazioni tragiche). Tali situazioni sono basate su opposizioni e contengono in sé il seme di un conflitto, che può essere declinato in diversi modi. Per esempio, la prima situazione indicata da Polti è data dal Supplicare, coinvolgendo un Persecutore, un Supplicante e una Potenza indecisa. Questa situazione contiene una serie di varianti: fuggitivi implorano un potente contro i loro nemici (*Le Supplici* di Eschilo); implorare assistenza per compiere un pio dovere interdetto (*Le Supplici* di Euripide); implorare un rifugio per morire (*Edipo a Colono*, Sofocle); un naufrago domanda ospitalità (*Le Fenicie*, Sofocle); Scacciati dalla propria gente che si ha disonorato, implorare la carità (*Danae*, Euripide); spiare, cercare la propria guarigione, la liberazione, il perdono (*Filottete*, Sofocle); sollecitare la restituzione di un corpo, di una reliquia (*Antigone*, Sofocle); supplicare un potente per delle persone care (*Esther*, Racine); supplicare un parente in favore di un altro parente (*Eurisace*, Sofocle); supplicare l'amante della propria madre a favore di quest'ultima (*L'Enfant et l'amour*, Bataille). Questo modello è poi stato adottato dalla scuola americana di sceneggiatura, da Palmer in poi. Cfr. G. POLTI, *The Thirty-six dramatic situations*, trad. ing. L. Ray, Franklin, James Knapp Reeve, 1921 (copia scansionata dell'originale pubblicata da Forgotten Books).

⁴⁵² L'estetologo francese Etienne Souriau, prendendo come spunto il lavoro di Polti, mette a punto un meccanismo combinatorio per dare l'idea dell'infinità di situazioni che si possono creare a partire da poche "funzioni drammaturgiche essenziali". Queste ultime sono i vettori delle situazioni. Le sei forze drammaturgiche identificate sono: la Forza Tematica, che galvanizza e orienta dinamicamente tutto l'universo teatrale; il Rappresentante del valore o bene desiderato dalla forza tematica; il Ricettore del valore o bene verso il quale si direziona la forza tematica; l'Opponente, ossia, l'ostacolo, l'oppositore o la forza contraria alla forza tematica; l'Arbitro o attributore del bene, colui che in un determinato momento detiene il potere situazionale di decidere; lo Specchio di forza o coadiuvante, co-interessato, complice, aiutante o salvatore. Questi vettori possono essere incarnati da personaggi o no, e danno vita a degli schemi dinamici, a seconda delle forze tematiche, che possono essere trentasei: implorare, salvare, vendicare un crimine, vendicare un parente, essere intrappolato, distruggere, possedere, ribellarsi, adulterio mortale, pazzia, imprudenza fatale, incesto, uccidere un parente senza saperlo, sacrificarsi a un ideale, sacrificarsi per un altro, sacrificare tutto per la passione, dover sacrificare i parenti, litigare con uno più forte, adulterio, crimini d'amore, il disonore della persona amata, amori ostacolati, amare il nemico, ambizione, lottare contro Dio, gelosia, errore giudiziario, rimorsi, ritrovamenti, lutto per l'amato. Chiaramente, l'approccio di Souriau tiene conto del lavoro di Vladimir Propp. Cfr. E. SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramatiques*, France, Flammarion, 1950.

⁴⁵³ Il linguista e folclorista russo Vladimir Propp si è proposto di studiare le fiabe "con la stessa precisione con cui si studia la morfologia delle formazioni organiche" (p. 3, ed. it.). Nel suo studio, identifica alcune "funzioni dei personaggi", che sarebbero elementi costanti e di numero limitati. Vi sono trentuno situazioni-tipo in cui personaggi possono avere sette sfere d'azione: antagonista,

significativi studi di Kristeva, che interessano anche l'ambito teatrale anche se non direttamente⁴⁵⁴. Nell'ottica attanziale, dunque, azione è «l'elemento trasformatore e dinamico che permette di passare attraverso una logica causale da una situazione all'altra»⁴⁵⁵. Puntualizza Pavis:

Les analyses du récit s'accordent à articuler toute histoire autour de l'axe déséquilibre/équilibre ou transgression/médiation, potentialité/réalisation (non-réalisation). Le passage d'un stade à l'autre, d'une situation de départ à une situation d'arrivée décrit exactement le parcours de toute action. Aristote ne disait pas autre chose lorsqu'il décomposait toute fable en début, milieu et fin.⁴⁵⁶

Nel modello attanziale, l'azione è un concetto diverso dall'intrigo, in quanto la prima appartiene alla struttura profonda e quest'ultimo alla struttura superficiale. L'azione è composta da figure di trasformazione attanziale molto generiche, mentre l'intrigo rispecchia la composizione dettagliata degli episodi. Questa distinzione corrisponderebbe a quella tra *fabula* come materiale e l'effettiva organizzazione degli eventi all'interno del sistema attanziale. Nel sistema tradizionale del dramma, l'azione corrisponde alla risoluzione delle contraddizioni e conflitti tra i personaggi o tra un personaggio e una situazione. Lo squilibrio delle forze attraverso lo scontro drammatico forza il personaggio ad agire, e la sua azione provocherà conseguenze. La dinamica creata tra il concatenamento delle azioni e le reazioni dei personaggi compone l'Azione (con la A maiuscola). È evidente dunque che il concetto di Azione è strettamente collegato a quello di conflitto, e l'evoluzione di uno non può che alterare la percezione dell'altro. Se nell'ambito del dramma chiuso (Klotz) il conflitto

donatore, aiutante, principessa e re, mandante, eroe, falso eroe. La strutturazione della fiaba si dà con una modalità combinatoria delle diverse funzioni, secondo uno schema generale che prevede quattro fasi: equilibrio iniziale, rottura dell'equilibrio iniziale, peripezie dell'eroe, ristabilimento dell'equilibrio. Cfr. V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000³.

⁴⁵⁴ La filosofa e linguista Julia Kristeva, francese di origini bulgare, di è dedicata principalmente alla linguistica e alla psicanalisi.

⁴⁵⁵ Pavis, *Dictionnaire du...*, p. 8.

⁴⁵⁶ [Le analisi del racconto sono eseguite in modo da articolare tutte le storie intorno all'asse squilibrio/equilibrio o trasgressione/mediazione, potenzialità/realizzazione (non realizzazione). Il passaggio da uno stato all'altro, da una situazione di partenza a una situazione d'arrivo descrive esattamente il percorso di tutte le azioni. Aristotele non si è espresso diversamente quando ha decomposto tutte le favole in principio, mezzo e fine]. *Ibidem*.

è dato da un soggetto che insegue un oggetto e nel fare ciò viene ostacolato da un altro soggetto, con sviluppi comici o tragici, la crisi del dramma verso la fine dell'Ottocento fa sgretolare questo modello. Iniziamo a vedere altri tipi di opposizione al di fuori del conflitto interpersonale, come quella con il *milieu* sociale per esempio, o il varco aperto verso quell'insondabile interiore dell'essere umano. Il dramma inizia a frammentarsi e il drammaturgo passa ad adottare effetti di contrasto nell'improntare dinamica al racconto.

Hegel, nelle *Lezioni di Estetica*, ha identificato il conflitto nella poesia drammatica con "azione di collisione" tesa alla sintesi tra oggettivo e soggettivo: l'oggettivazione del mondo interiore dei personaggi avviene attraverso un'azione che manifesta le sue contraddizioni. Si tratta di una concezione molto diversa da quella aristotelica, in cui il rovesciamento tragico (*peripeteia*) e il riconoscimento (*anagnorisi*) occupavano un posto centrale (l'effetto sorpresa, i colpi di scena). Dalla prospettiva di Hegel, l'azione drammatica implica un "movimento totale" che comprende il conflitto e la sua risoluzione⁴⁵⁷. Vi è un passaggio fondamentale del teatro antico al teatro moderno, teatro del conflitto propriamente detto, della collisione interpersonale per mezzo del dialogo (*agon*, per usare un termine greco). Nell'ottica di Hegel, relativa al dramma chiuso, è la caratterizzazione del personaggio a dar origine al conflitto e non il contrario. In questo modo, l'opposizione che avviene è quella dei conflitti di valori appartenenti a ogni personaggio.

La crisi del dramma porta a scritture che esulano da questo tipo di impronta. In Maeterlinck, si parla del "tragico quotidiano"; in Strindberg, il conflitto diventa il movimento dell'animo umano; in Hauptmann, si sposta all'asse l'uomo e condizioni sociali e politiche. Successivamente, il teatro brechtiano ridà al conflitto lo statuto

⁴⁵⁷ L. GAUDÉ - H. KUNTZ - D. LESCOT, "Conflit", in J.-P. SARRAZAC (dir.), *Lexique du drame...*, cit., p. 51.

di motore della forma drammatica, trasformandolo però ulteriormente. Gaudé, Kuntz e Lescot spiegano:

Là où le drame les considère [les relations interhumaines] comme conditions a priori - "sans problème" -, Brecht opère une déconstruction, et les réinterroge dans leurs conditions de possibilités. Le rapport interhumain, fondement du drame, se trouve mis en question par le conflit, moteur de l'action dramatique, principe dialectique donnant à la relation interhumaine sa forme et sa configuration dans le drame. Cette analyse, au sens scientifique de dissociation expérimentale, change le conflit en *combat*, juxtaposition des figures d'une lutte où les adversaires tentent de se mesurer dans leurs valeurs absolues respectives. De ce conflit sans motive, apparenté au match de boxe, naît l'idée que la relation interhumaine ne va de soi ni sur la scène, ni dans le monde. [...] En refusant d'apporter une solution au conflit [...], Brecht se livre à une seconde critique du schéma hégélien, qui engage également la scène et le monde, [...] s'attache à déconstruire un dénouement en forme de résolution et apprend le spectateur à se méfier de toute révélation finale de sens.⁴⁵⁸

Un'analisi del conflitto nell'opera di un autore è molto rivelatore della sua concezione filosofica del mondo e, in prospettiva storica, rispecchia anche questo fattore. Gli autori affermano che il conflitto, nel corso del XX secolo, «cessa di essere principio motore della forma drammatica per diventare conflitto reale, veicolato da una struttura non più organica ma fatta di montaggi, parallelismi e rotture»⁴⁵⁹. Di quest'affermazione vorremo esaminare due aspetti. In primo luogo, l'espressione "conflitto reale" si riferisce in quel contesto a una sua natura più concreta, meno

⁴⁵⁸ [Laddove il dramma li considera [la relazione interumana e il conflitto] come condizioni 'a priori', non problematiche, Brecht opera una decostruzione e li interroga nella loro condizione di possibilità. La relazione interumana, fondamento del dramma, è messa in questione dal conflitto, motore dell'azione drammatica, principio dialettico che dà forma e configurazione alla relazione interumana all'interno del dramma. Questa analisi, nel senso scientifico di dissociazione sperimentale, trasforma il conflitto in *combattimento*, giustapposizione delle figure in una lotta in cui gli avversari tentano di misurarsi dentro i loro rispettivi valori assoluti. Da questo conflitto senza motivazioni, che assomiglia a un match di box, nasce l'idea che la relazione interumana non sia scontata né sulla scena, né nel mondo. (...) Rifiutandosi di dare soluzione al conflitto (...), Brecht fa una seconda critica allo schema hegeliano, che ingaggia ugualmente scena e mondo, (...) s'impegna a decostruire un finale che sia una risoluzione e insegna allo spettatore a non fidarsi di qualsiasi rivelazione finale del senso]. Ivi, p. 53-4.

⁴⁵⁹ «[Le conflit] cesse d'être le principe moteur de la forme dramatique pour devenir un conflit réel, véhiculé par une structure non plus organique mais faite de montages, de mises en parallèle, de ruptures» Ivi, p. 54.

basata su opposizioni astratte; si tratta tuttavia di un aggettivo ambiguo, che forse ci può fare comodo nel contesto dell'estetica del postdrammatico. Quando si parla di irruzione del reale, avviene un altro tipo di conflitto, che è quello tra momento presente di condivisione tra attori e spettatori e eventuale piano della finzione⁴⁶⁰. Evidentemente, in questo caso non si può parlare di conflitto drammatico propriamente detto, ma di effetto di *contrasto*. Infatti, la drammaturgia contemporanea, includendo i testi teatrali ma non solo essi, si basa sul principio di giustapposizione, in cui elementi eterogenei si combinano secondo logiche di somiglianza o contrasto. E' proprio quest'alternanza a creare movimento nel testo o spettacolo teatrale.

Ritornando al concetto di azione come movimento totale in Hegel: nel teatro contemporaneo l'azione drammatica non è più scontro di valori opposti come nel dramma assoluto, ma forse si può prendere dal filosofo tedesco quell'idea di *movimento* (non totale, perché non comprende la risoluzione). Joseph Danan si è occupato di questo, identificando nel movimento la forma moderna d'azione già a partire da Ibsen. Il drammaturgo e studioso francese considera l'ultima opera di Ibsen, *Quando noi morti ci destiamo* (1899), una specie di Ars Poetica per il teatro del secolo XX. Danan vede quattro tendenze di evoluzione della nozione di azione (e dunque di conflitto): la prima è la sua interiorizzazione; la seconda è la sua frammentazione in microazioni, con l'abbandono del concetto di "azione d'insieme"; la terza è la sua sparizione vera e propria. La quarta tendenza sarebbe il gioco di movimenti spazio-temporali verbali e scenici, che nel caso specifico determina la confusione tra presente e passato, vita e oltre la vita, «come se logica e cronologia si cancellassero di fronte a un gioco di variazioni loro stesse strutturate da questa confusione di tempi, della vita e della morte, lavorate da un motivo che non può che ripetersi»⁴⁶¹. L'autore francese chiarisce:

⁴⁶⁰ Nel punto 4.4 vedremo come il drammaturgo Daniel Maclvor ha sfruttato questo tipo di contrasto.

⁴⁶¹ «[...]comme si logique et chronologie s'effaçaient devant un jeu de variations elles-mêmes structurées par cette confusion des temps, de la vie et de la mort, travaillées par un motif qui ne peut plus que se répéter». J. DANAN. "Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux

Il me semble que le quatrième cas de figure que j'invoque à propos d'Ibsen, le mouvement comme forme moderne de l'action, traverse les trois autres, et peut-être en crée la possibilité: mouvement intérieur que le théâtre rend visible, extériorise par ses moyens propres; micromouvements; et enfin, pour le cas de figure n° 3, mouvement remplaçant l'action, en tenant lieu, pur mouvement scénique dont la chorégraphie des premiers spectacles de Robert Wilson serait le modèle achevé — on n'est plus dans le drame et pourtant pas en dehors du théâtre, un théâtre qui tend vers la danse ou vers une cinétique de la scène dont on sait à quel point elle a été opérante pour les metteurs en scène depuis Craig et Meyerhold.⁴⁶²

C'è dunque un *movimento sotterraneo* sotto tutte le altre forme, una categoria più estesa e astratta, che segue un criterio ritmico. Il gioco di variazioni intorno a un tema ha natura musicale, così come la può avere il movimento (i movimenti di una sinfonia, per esempio). Tuttavia Danan identifica in realtà una somiglianza più spiccata col cinema, l'immagine in movimento, tanto da qualificare *Quando noi morti ci destiamo* come un'opera teatrale dell'era cinematografica. Essendo il cinema "scrittura del movimento", il suo avvento ha provocato la "cineficazione" della scena (si potrebbe pensare agli schermi di Craig, per citare un esempio). Ma non si può ugualmente dimenticare il movimento come principio della danza: non per caso la scena postdrammatica è segnata da fusioni con questa forma d'arte, molto spesso eliminando confini. E' soltanto esplorando questo concetto in modo ampio che potremo comprendere il motore di certi testi attuali, come per esempio quelli che gestiscono una polifonia di voci. Danan parla di un movimento poco apparente, soggiacente alla propria composizione dell'opera, relativo ai suoi livelli di senso e al suo montaggio. Questo movimento è dato, tra

pièces d'Ibsen", *Etudes théâtrales*, n° 15-16 / 1999, « Mise en crise de la forme dramatique. 1880-1910 ».

⁴⁶² [Mi sembra che il quarto caso di figura che invoco a proposito di Ibsen, il movimento come forma moderna di azione, attraversa le altre tre, e forse ne crea la possibilità: movimento interiore che il teatro rende visibile, esteriorizzandolo tramite i suoi propri mezzi; i micromovimenti; e infine, per quanto riguarda la figura n° 3, il movimento che rimpiazza l'azione, prendendo il suo posto, puro movimento scenico in cui la coreografia dei primi spettacoli di Robert Wilson sarebbe il modello compiuto - non siamo più nel dramma e pertanto fuori del teatro, un teatro che tende verso la danza o una cinetica della scena che sappiamo com'è stata spinta dai registi dopo Craig e Meyerhold]. Ivi, p. 30.

altre cose, dall'organizzazione del materiale, sia dal punto di vista ritmico che visivo. Se un testo teatrale si caratterizza più fortemente dall'elemento ritmico, allora il termine "movimento" potrebbe assomigliare più al suo aspetto musicale, ovvero, movimento come progressione del tessuto musicale. Se invece un testo è segnato più fortemente da un aspetto visivo, "movimento" può indicare più precisamente la disposizione del montaggio delle parti di un tutto. Ovviamente, si tratta di una distinzione puramente operativa, perché in realtà molti testi hanno una natura ibrida. Forse per questo motivo si potrebbe più acutamente parlare di due assi del movimento - ovvero, dell'azione postdrammatica - nei testi teatrali contemporanei: quello ritmico e quello visivo.

Quel "movimento poco apparente" corrisponde a un livello tematico profondo, che la struttura del testo incarna. Se andiamo a guardare gli strati meno profondi dei testi contemporanei, troveremo che la loro natura è molto spesso discontinua. Il teatro implicitamente adotta modalità di divisione dei propri contenuti la cui unità minima può essere la scena (ma non necessariamente). Il teatro classico, per esempio, adotta la macrodivisione in cinque atti, così come il teatro borghese usava contenere il racconto in soli tre. Il teatro, lungo il XX secolo, ha reinventato questo sistema di divisioni, proponendo altre possibilità. Oggi, infatti, non si può parlare di una divisione standard ma del *montaggio specifico di ogni opera*. Però si possono riscontrare alcune tecniche più spesso utilizzate e sviluppate. Parlare di montaggio significa parlare di nuovi modi di raccontare una storia, come vedremo di seguito.

3.2.2. Dalla scena al frammento

La tendenza compositiva di molte opere teatrali contemporanee, per i motivi che abbiamo visto finora, va verso la discontinuità e la frammentazione. Mentre il dramma assoluto si evolve secondo un principio organizzatore univoco, basato sulla causalità, l'estetica della frammentazione, tipicamente postdrammatica, prevede la

pluralità, la rottura, l'eterogeneità e la moltiplicazione dei punti di vista. In questo tipo di (dis)organizzazione, il lettore-spettatore è tenuto a seguire una molteplicità di fili, a volte simultanei, a volte paralleli, messi in relazione spesso per accostamento. J.-P. Ryngaert e D. Lescot parlano di "scritture dello s-montaggio" o "scritture della s-composizione", moltiplicatesi nella postmodernità⁴⁶³. Questo tipo di scrittura che "smonta" il dramma assoluto mette al centro l'uso del montaggio, per creare effetti di rottura. Il montaggio, accostamento tra elementi eterogenei, presuppone l'uso del frammento. A proposito del frammento, precisano gli autori:

Traditionnellement, le fragment désigne le caractère incomplet ou inachevé d'une œuvre; dans ce cas, [...] l'essentiel ne semble pas se trouver dans ce qui en reste ou dans ce qui a été composé, mais bien dans ce qui ne nous est pas parvenu, dans ce qui manque. Paradoxalement, notre époque a fait de ce qui était l'aveu d'un échec, d'une perte ou d'une insuffisance, l'affirmation d'un choix esthétique. ⁴⁶⁴

Le teatralità del frammento sono dunque incentrate sulla mancanza di qualcosa: è quest'ultima a essere sottolineata. L'esempio emblematico di questo tipo di estetica è il *Woyzeck*, opera incompiuta di Büchner. Scritta tra il 1836 e il 1837, si distacca proprio per il carattere autonomo delle scene che la compongono, veri e propri frammenti giustapposti, ed è unica nel suo genere per quel periodo storico. Situata nell'ambito del naturalismo emergente, il *Woyzeck* potrebbe ben rappresentare quel «trancio di vita messo in scena con arte» di cui parlava il teorico e drammaturgo Jean Jullien: un pezzo strappato da un insieme più ampio, del quale non abbiamo più una visione panoramica e unitaria⁴⁶⁵. Tutto il contrario della *pièce ben faite*, la scena come frammento viene spesso eretta come un totem in sé stesso,

⁴⁶³ SARRAZAC (dir.), *Lexique du drame...*, cit., p. 90.

⁴⁶⁴ [Tradizionalmente, il frammento designa il carattere incompleto e incompiuto di un'opera; in questo caso, (...) l'essenziale non sembra trovarsi in ciò che resta, ma in ciò che manca. Paradossalmente, la nostra epoca ha fatto di ciò che era la confessione di uno scacco, di una perdita o un'insufficienza l'affermazione di una scelta estetica]. SARRAZAC (dir.), *Lexique du drame...*, cit., p. 91.

⁴⁶⁵ «Une pièce est une tranche de vie mise sur la scène avec art»: questa fu l'affermazione del drammaturgo Jean Jullien in un manifesto che propone la sintesi teorica del "nuovo teatro", alla fine dell'Ottocento. J. JULLIEN, *Le théâtre vivant: essais théoriques e pratiques*, Paris, G. Charpentier e E. Frasquelle, 1892. Cfr. anche sull'argomento A-F. DUFIEF, *Le Théâtre au XIX^{me} Siècle. Du Romantisme au Symbolisme*, Levallois-Perre, Editions Bréal, 2014, p. 135-136.

un piccolo microcosmo, che si relaziona con gli altri elementi della composizione teatrale per somiglianza e contrasto.

La concezione teatrale di Brecht ha portato avanti la pratica della frammentazione in modo diverso del naturalismo, ma non ancora nel senso contemporaneo. Brecht adotta sempre una fabula, e all'interno di questa inserisce gli elementi di rottura, effetti di elisse e cambiamenti brutali di punti di vista. Tuttavia, uno sguardo d'insieme non viene mai abbandonato, a dispetto della disposizione paratattica delle scene. Gli esperimenti più radicali con la frammentazione, oltre ovviamente a quelli delle avanguardie storiche, hanno luogo negli anni 70 con il "teatro del quotidiano" francese, nel quale forse Vinaver è il drammaturgo più emblematico.

L'écriture dramatique discontinue par fragments titrés est une tendance architecturale des œuvres contemporaines, bien que l'intention brechtienne primitive se soit souvent dissoute dans le rapport à la fable [...]. Ces effets de juxtaposition des parties sont recherchés par des auteurs très différents qui les appellent scènes, fragments, morceaux, mouvements, en se référant explicitement comme le fait Vinaver à une composition musicale, ou plus implicitement pour d'autres auteurs, à des effets de kaléidoscope ou de prisme. L'attention porte donc sur les nœuds entre les parties comme le souligne Brecht, nous pourrions dire sur les arêtes vives qui marquent les séparations et entaillent le récit d'autant vides narratifs que l'effet de montage comble à sa façon en proposant un ordre, ou au contraire, en accusant les béances, en produisant un effet de puzzle ou de chaos dont l'éventuelle reconstitution est laissé en partie à l'initiative du lecteur.⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ [La scrittura drammatica discontinua per frammenti con titoli è una tendenza nella struttura delle opere drammatiche contemporanee, anche se l'intenzione brechtiana primitiva riguardo alla fabula si sia spesso dissolta (...). Questi effetti di giustapposizione delle parti sono ricercati da autori molto diversi tra di loro, che li chiamano scene, frammenti, pezzi, movimenti, riferendosi esplicitamente come fa Vinaver a una composizione musicale, o più implicitamente da altri autori a effetti caleidoscopi o prismatici. L'attenzione viene dunque portata alle connessioni fra le parti, come sottolinea Brecht; possiamo dire, sugli spigoli che marciano le separazioni e intagliano il racconto con tante narrative vuote quanto l'effetto di montaggio è capace di riempirle a suo modo proponendo un ordine, o al contrario accusando gli iati, producendo un effetto di puzzle o di caos in cui l'eventuale ricostituzione è lasciata in parte all'iniziativa del lettore]. J.-P. RYNGAERT, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011², p. 93.

Per ottenere tali effetti di puzzle o caos, gli autori s'impadroniscono in modo sempre più consapevole delle tecniche del montaggio, che esamineremo di seguito.

3.2.2.1. Le tecniche del montaggio

Le tecniche del montaggio hanno un'enorme importanza nell'estetica della frammentazione. Si può infatti dire che essa stessa corrisponda all'estetica del montaggio. In modo un po' troppo schematico, Pavis distingue tre livelli di montaggio all'interno di un testo teatrale: il montaggio drammaturgico, il montaggio del personaggio e il montaggio della scena⁴⁶⁷. Il *montaggio drammaturgico* sarebbe un concetto più ampio, applicabile a un teatro che non dà più spazio al concetto di organicità né a quello d'integrazione in un "progetto globale", come abbiamo visto, ma dove il contrasto diventa il principio strutturale. Per lo studioso francese, esistono diversi tipi di montaggi drammaturgici, caratterizzati «dalla discontinuità, dal ritmo sincopato, dalle collisioni, dagli straniamenti o dalla frammentazione», tali quali (i) la composizione di *tableaux* (con riferimento a Shakespeare, Büchner e Brecht, senza scordarsi la *landscape play*); (ii) il racconto delle tappe della vita di un personaggio (lo *Stationendrama*, lo Strindberg di *Verso Damasco*, per esempio); (iii) una successione di *sketches*, in genere simile ai varietà; (iv) il teatro documentario (per quanto riguarda l'organizzazione del materiale preesistente); (v) il teatro del quotidiano⁴⁶⁸. Il *montaggio del personaggio* sarebbe più che altro la conseguenza del primo, il terreno sul quale esso cresce. Come conseguenza della drammaturgia del frammento, il personaggio sarebbe lui stesso il risultato di un montaggio/smontaggio⁴⁶⁹. Questo punto non viene approfondito, probabilmente perché Pavis adotta una lettura attanziale del testo teatrale, la quale rende difficile lo studio di questo tipo di personaggio. Il *montaggio della scena*, a livello microdrammatico, è ancor meno approfondito.

⁴⁶⁷ P. PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre* cit, p. 218.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ A questo proposito, esamineremo nel punto 3.2.3.3 lo studio di Ryngaert e Sermon sui processi di de-composizione/re-composizione del personaggio nella drammaturgia contemporanea.

Il montaggio come tecnica di racconto è sempre esistito. Dal momento in cui una storia viene raccontata, vengono scelti i momenti più rilevanti e la successione in cui essi vengono posti. La vera e propria estetica del montaggio, tuttavia, si sviluppa nell'ambito del cinema come tecnica più specifica e consapevole⁴⁷⁰. È il regista teatrale e cinematografico Sergej Ejzenstejn il primo ad articolare teoricamente in modo approfondito la funzione e l'utilizzo di questo principio compositivo. Le prime riflessioni di Ejzenstejn sul montaggio sono relative alle sue esperienze teatrali, in collaborazione con Sergej Tret'jakov, nel 1923. I due hanno proposto il concetto di "attrazione" per spiegare l'evento teatrale. Si tratta di un approccio inedito, poiché per la prima volta viene seriamente interrogata la dinamica della *ricezione* in teatro come parametro compositivo guida. Nel suo famoso saggio *Il Montaggio delle Attrazioni* (1924), Ejzenstejn spiega:

An attraction (in relation to the theatre) is any aggressive aspect of the theatre; that is, any element of the theatre that subjects the spectator to a sensual or psychological impact, experimentally regulated and mathematically calculated to produce in him certain emotional shocks which, when placed in their proper sequence within the totality of the production, become the only means that enable the spectator to perceive the ideological side of what is being demonstrated - the ultimate ideological conclusion. [...] On the formal level, by an attraction I mean an independent and primary element in the construction of a performance - a molecular (that is, component) unit of effectiveness in theatre and of *theatre in general*.⁴⁷¹

⁴⁷⁰ I primi esperimenti con il montaggio sono stati fatti dal francese George Méliès, che con l'operazione di taglia e incolla cercava di creare "effetti speciali" (*Il viaggio sulla luna*, 1902). L'americano David W. Griffith ha approfondito e ampliato le tecniche del montaggio, mettendole al servizio del cinema narrativo. Ne *La Nascita di una nazione* (1915), primo lungometraggio, Griffith ha gettato le basi del linguaggio cinematografico, codificando le idee d'inquadratura (singola ripresa), scena (insieme d'inquadrature) e sequenza (insieme di scene). Il russo Lev V. Kulesov è stato invece pioniere della scuola russa di montaggio, dimostrando con il suo lavoro che il senso in un'opera cinematografica proviene dal concatenarsi delle inquadrature: lo spettatore cerca sempre di stabilire un legame logico tra due inquadrature che si succedono e che non hanno necessariamente un legame diretto. Questo impulso verso il senso tramite l'accostamento di elementi eterogenei venne chiamato "effetto Kulesov".

⁴⁷¹ ["Attrazione" (in relazione al teatro) sta per qualsiasi aspetto aggressivo del teatro; cioè, qualsiasi elemento del teatro che sottometta lo spettatore a un impatto sensuale o psicologico, sperimentalmente regolato e matematicamente calcolato per produrre certi shock emotivi che, quando messi in una sequenza giusta all'interno della totalità della produzione, diventa l'unico

Tret'jakov a sua volta, ne *Il Teatro delle attrazioni* (1924), afferma:

The attraction is not to be regarded as a new invention in theatre. Theatre always employed attraction, but unconsciously. Think of all the particularly affecting parts of a performance, those climactic moments that are intended to provoke applause and ovation, all those dramatic final exits. These are all attractions. But their position in the old theater is secondary and subordinated to the psychological logic of the plot. [...] An attraction always requires an estimation of habitual viewer psychology, and then, against this baseline, it can work on the nerves to produce a moment of alarm. In the Theater of Attractions, creating a performance entails first finding the form that most sharply provokes the viewer's emotions (i.e., the attraction). These attractions, then, are deployed in a sequence of mounting intensity, which secures the final discharge of the viewer's emotion in the desired direction (the montage of attractions).⁴⁷²

Il concetto di attrazione ha dunque un legame diretto con il processo ricettivo da parte dello spettatore, con l'effetto che provoca. La costruzione di un testo teatrale, sin dalla tragedia greca, richiede necessariamente una sapienza in questo senso: per secoli si è rimasti legati all'idea di *climax* e scioglimento. Tuttavia, la proposta dei due registi prospetta una nuova modalità compositiva, che utilizza

mezzo per il quale lo spettatore percepisce il lato ideologico di quello che è dimostrato - la conclusione ideologica finale. (...) A livello formale, con "attrazione" voglio indicare un elemento primario e indipendente nella costruzione di uno spettacolo - una unità molecolare (ossia, componente) di efficacia in teatro e del *teatro in generale*.] S. EJZENSTEJN, *Montage of attractions*, *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, No. 1, Popular Entertainments (Mar. 1974), The MIT Press, p. 78.

⁴⁷² [L'attrazione non deve essere vista come una nuova invenzione del teatro. Il teatro ha sempre usato l'attrazione, ma inconsciamente. Si pensi a tutte le parti particolarmente emozionanti della performance, quelli eventi climax che servono a provocare applausi e ovazioni, tutti quelle uscite drammatiche finali. Tutto questo sono attrazioni. Ma la loro posizione nel vecchio teatro è secondaria e subordinata alla logica psicologica della trama. (...) Un'attrazione sempre richiede una stimativa della psicologia abituale dell'osservatore, e allora, in base a quest'ultima, la prima può agire sui "nervi" producendo un momento di allarme. Nel Teatro delle Attrazioni, creare una performance implica in primo luogo trovare la forma che più acutamente sollecita le emozioni dell'osservatore (i.e., l'attrazione). Queste attrazioni quindi sono schierate in una sequenza di intensità crescente, che assicura la scarica dell'emozione dell'osservatore nella direzione desiderata (il montaggio delle attrazioni)]. S. TRET'IAKOV, *The Theater of Attractions*, disponibile in <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic719298.files/Performing%20Revolution/Eisenstein%20Theory%20of%20Attraction.pdf>

in modo consapevole la combinazione tra gli elementi dell'evento scenico. Questa tecnica viene chiamata "montaggio delle attrazioni", come segnala Ejzenstejn:

A genuinely new approach radically changed the possibilities in the principles of building a "construction that has impact" (the performance as a whole), instead of a static "reflection" of a given event necessary for the theme, and of the possibility of its resolution solely through effects logically connected with such an event. A new method emerges - free montage of arbitrarily selected independent (also outside of the given composition and the plot links of the characters) effects (attractions) but with a view to establishing a certain final thematic effect - montage of attractions.⁴⁷³

Per Ejzenstejn, il montaggio "arbitrario" dei frammenti significa uscire dall'estetica tradizionale del dramma, in cui il meccanismo narrativo della causalità impera. E' attraverso la combinazione degli elementi eterogenei che "l'effetto tematico" si fa presente, ed è lasciata al libero arbitrio dello spettatore la vera e propria creazione dei significati.

The way of completely freeing the theatre from the weight of the "illusory imitativeness" and "representationality", which up until now has been definitive, inevitable and solely possible, it through a transition to montage of "workable artifices". At the same time this allows interweaving into the montage whole "representational segments" and connected plot lines of action, no longer as something self-contained and all-determining, but as an immediately effective attraction consciously selected for a given purpose. The sole basis of such a performance does not lie in "the discovery of the playwright's intention", "the correct interpretation of the author", "the true reflection of the period", etc., but only in attractions and a system of attractions [sott. nostra].⁴⁷⁴

⁴⁷³[Un approccio genuinamente nuovo ha cambiato radicalmente le possibilità relative ai principi di costruire "una struttura che causa impatto" (lo spettacolo nel suo insieme), anziché un "riflesso" statico di determinati eventi necessari al tema, e alla possibilità della sua risoluzione solamente attraverso gli effetti logicamente collegati di tali eventi. Un nuovo metodo emerge – il montaggio di effetti (attrazioni) indipendenti, arbitrariamente selezionati (anche fuori della composizione in questione e delle connessioni tra i personaggi stabiliti dalla trama) che mirino a stabilire un certo effetto tematico finale – il montaggio delle attrazioni]. S. EJZENSTEJN, *Montage of attractions*, cit., p. 79.

⁴⁷⁴ [Il modo di liberare completamente il teatro del peso della "imitatività illusoria" e "rappresentazionalità", che fino ad ora è stata la possibilità definitiva, inevitabile e unica, attraverso una transizione verso il montaggio di "artifici elaborabili". Allo stesso tempo, questo aiuta

Il montaggio delle attrazioni lavora contro ogni illusione mimetica⁴⁷⁵ e trasforma il testo in un "sistema di attrazioni", ovvero, una combinazione eterogenea di frammenti che provoca degli effetti sugli spettatori, e che hanno un senso compiuto solo ed esclusivamente per ognuno di loro⁴⁷⁶. La contemporaneità del pensiero ejzenstejniano è sconcertante alla luce dell'estetica del postdrammatico. Gli scritti del regista russo e i suoi film hanno influenzato anche gli scrittori di teatro, come per esempio Samuel Beckett, che nei suoi manoscritti lo cita diverse volte⁴⁷⁷. Lungo il XX secolo, la tecnica del montaggio si è arricchita ed è diventata molto più articolata, segnando inevitabilmente la produzione teatrale.

Il teorico francese Vincent Amiel fa un resoconto ampio e chiaro dell'estetica del montaggio fino ai nostri giorni in ambito cinematografico. Per l'autore, il

l'intrecciare dentro all'insieme del montaggio "segmenti di rappresentatività" e linee d'azione collegate, non più come qualcosa di autosufficiente e determinante, ma come un'attrazione immediatamente efficace, consciamente selezionata per un certo proposito. Un tale spettacolo non si fonda nella "scoperta dell'intenzione del drammaturgo", nella "corretta interpretazione dell'autore", nel "riflesso veridico di un periodo", etc. ma soltanto nelle attrazione e in un sistema di attrazioni]. *Ibidem*.

⁴⁷⁵ L'opposizione all'illusione mimetica nell'avanguardia russa aveva un senso ideologico molto preciso, che riguardava l'opposizione tra massa e individuo. Per un'analisi approfondita dell'avanguardia russa e la relazione tra il montaggio ejzenstejniano e il concetto di mimesi, cfr. A. McCULLOUGH, "Eisenstein's Regenerative Aesthetics: from montage to mimesis", in J. ANTOINE-DUNNE - P. QUIGLEY (ed.), *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*, [Riv. Critical Studies, vol. 21], Rodopi, Amsterdam - New York, 2004, pp. 45-63.

⁴⁷⁶ Per quanto riguarda il montaggio cinematografico, Ejzenstejn stabilisce un'analogia con gli *haiku*, brevi composizioni poetiche in ideogrammi. In esse, gli ideogrammi (immagini eterogenee) sono combinati in modo da ottenere il miglior corto-circuito emotivo. Cfr. Ejzenstejn (1949).

⁴⁷⁷ Jean Antoine-Dunne fa un'analisi approfondita dell'influenza di Ejzenstejn su Beckett. Lo studioso fa notare che: «Beckett's works exists cinematically on three different levels: its use of the principle of organic montage as a form through which the various disparate fragments of mind, memory and psyche can be made to move thematically to a unified image of that thing called man; his use of a principle of unity, as defined by Eisenstein, whereby a rhythmic ideational line is created; his creation of a form that attains the power of musical projection and aligns thought to body, in that we feel, through forms that generate a physical and emotional reaction within us. Beckett, in an attempt to avoid the dangers (i.e. temptations) presented by the omniscient eye and ear and mind of the authorial presence, (...) sought to avoid the temptation of clarity as we know it and of representation as we know it. Instead he sought to retain the imperatives of form (...). To do this Beckett used the gift of distortion as Eisenstein had done and with the knowledge that the fragmentation of form would yield a new meaning and image, when there fragments were made to cohere in movement». J. ANTOINE-DUNNE, "Beckett, Eisenstein, and the Image: Making an Inside an Outside" in Antoine-Dunne - Quigley (ed.), *The Montage Principle* cit, pp. 198-9.

montaggio viene articolato secondo tre procedimenti estetici dominanti: il *découpage*, il collage e l'innesto, ma principalmente i due primi. Spiega Amiel:

Si può dire che il montaggio obbedisca a due logiche, che a volte si contrappongono, a volte si completano: quella del *découpage* e quella del collage. Oggi in moltissimi film si usano entrambe: la prima presiede all'organizzazione delle grandi strutture narrative, la seconda all'organizzazione interna di alcune sequenze. [...] Si può considerare la logica del *découpage* come uno degli aspetti più caratteristici del cinema classico. Preserva l'unità e la continuità attraverso una fitta rete di riferimenti che formano come una tela rigida sulla quale si stende la rappresentazione del mondo. Logica riconosciuta e immediatamente comprensibile, essa sostiene l'organizzazione delle cose, e di un mondo percepito secondo il senso comune. Nel suo principio il *découpage* propone un tragitto (della coscienza e dello sguardo) in un contesto e secondo modalità che tutti conoscono. [...] Quando si tratta invece di modificare la percezione delle cose e non più gli eventi percepiti, quando il montaggio, dunque, si compiace di giustapporre rumori e immagini che non sono abitualmente associati, il principio stesso di questo collage chiama in causa la questione della rappresentazione. In Vertov, Godard, Cassavetes, il montaggio disfa questa tela troppo convenzionale, la rattoppa ostentatamente, mettendo in luce la fragilità della trama, in suo carattere spesso artificiale. Nel suo stesso principio, questo collage manifesta l'arbitrarietà delle soluzioni che "s'impongono", che fanno passare il loro disegno per una necessità.⁴⁷⁸

Vediamo, quindi, che nella concezione più contemporanea il montaggio è un procedimento ampio che comporta anche la scelta mimetica, al contrario del concetto eisensteiniano di montaggio delle attrazioni⁴⁷⁹. È interessante inoltrarci in questa prospettiva, poiché permette alcune distinzioni tecniche applicabili anche al teatro.

Amiel distingue tre tipi di montaggio: quello narrativo, quello discorsivo e quello per corrispondenze. Il montaggio narrativo contempla tra le inquadrature

⁴⁷⁸ V. AMIEL, *Estetica del montaggio*, Torino, Lindau, 2006 [coll. "Saggi" n° 27], p. 24-5.

⁴⁷⁹ Il teorico André Gaudreault oppone l'estetica della narrazione all'estetica dell'attrazione, associando quest'ultima al cinema delle origini, in cui il linguaggio cinematografico a servizio del racconto non era ancora sviluppato. Cfr. A. GAUDREULT, *Dal letterario al filmico: sistema del racconto*, Lindau, Torino, 2000.

raccordi che creano un'illusione di continuità. Vi è un'aderenza mimetica alla realtà e il procedimento estetico predominante è quello del *découpage*, ovvero, il montaggio reso invisibile tramite l'uso accorto dei raccordi⁴⁸⁰. Il montaggio discorsivo, invece, cerca l'effetto della discontinuità attraverso un rapporto di contrapposizione tra le inquadrature. Si tratta della giustapposizione di due "realtà" (nel caso del cinema) prive di denominatore comune, che messe una accanto all'altra assumono un senso nuovo. Questo tipo di montaggio non mira a portare lo spettatore ad abbandonarsi al flusso degli eventi, ma a proporre a esso un "mondo da costruire"⁴⁸¹. Non c'è un tutto coerente che precede e coordina l'assemblaggio dei frammenti, ma attraverso i frammenti lo spettatore può provare a costruire nessi durante la fruizione. La tecnica predominante è quella dell'innesto, l'inserimento di elementi alieni che creano un'interruzione⁴⁸². Vengono fatte scelte intelligibili e spesso tali innesti hanno una funzione dimostrativa, come nel cinema di Ejzenstejn. Il montaggio per corrispondenze, infine, cerca la discontinuità utilizzando nessi aleatori e per questo è molto più aperto. Si utilizza il collage come tecnica, in modo da produrre echi tra un frammento (inquadratura) e l'altro e far entrare lo spettatore in una logica associativa, nella quale non è tanto la produzione del senso la cosa importante ma piuttosto la propria esperienza percettiva⁴⁸³.

Si potrebbe associare a questi tre tipi di montaggio tre diversi stadi evolutivi del testo teatrale. Il montaggio narrativo è quello del dramma classico, che mira a stabilire un'illusione mimetica in cui lo spettatore può immergersi. Il montaggio discorsivo corrisponde già alla crisi del dramma, nella quale si inizia a discostare dalla logica causale e dell'impero della mimesi, attraverso meccanismi come

⁴⁸⁰ André Bazin, ne *Il linguaggio cinematografico*, distingue il montaggio invisibile (da lui denominato "classico") da altre forme di montaggio, come il montaggio delle attrazioni o il montaggio accelerato degli impressionisti francesi. Il montaggio invisibile ha avuto fortuna nel cinema hollywoodiano.

⁴⁸¹ Ivi, p. 81.

⁴⁸² Ivi, p. 94.

⁴⁸³ Vincent Amiel fa questa distinzione in modo molto schematico nell'introduzione del suo libro (p. 27), per poi affrontare tutte le sfumature, analizzando il lavoro di diversi cineasti. A noi non interessa in questa sede addentrarci nei meandri del linguaggio cinematografico, ma piuttosto far vedere come il montaggio, tecnica di fatto iniziata nel teatro, ha poi allimentato il cinema, rialimentando di conseguenza il teatro. Alla ricerca di una terminologia critica che aiuti ad affrontare i testi nell'era del postdrammatico, inoltrarsi nella tecnica del montaggio si rivela un'operazione proficua.

l'epicizzazione. Il montaggio per corrispondenze è quello portato alle estreme conseguenze dal teatro postdrammatico, che accosta frammenti eterogenei senza nemmeno ambire a una eventuale idea d'insieme, lasciando lo spettatore a esperire una catena di sensazione che saranno elaborate a posteriori. Come per il cinema, queste modalità possono essere presenti in modo ibrido in uno stesso testo, come possibilità all'autore - che possiamo chiamare *mont-autore* - di giocare con diverse tecniche creative.

E' evidente che anche l'idea di frammento può essere oggetto di discussione⁴⁸⁴. Mentre nel dramma classico, l'unità minima di significazione è la scena come elemento drammatico compiuto, contenente un evento che porta avanti la storia in sequenza narrativa, nei testi che utilizzano un montaggio discontinuo tale unità diventa essa stessa spezzata; le scene possono iniziare e finire in modo abrupto, e possono addirittura sembrare sconclusionate. Nei testi che più recentemente utilizzano un tipo di montaggio più aperto e radicale, l'unità minima di significazione può diventare perfino la battuta: spezzata, tendente all'assurdo, apparentemente slegata da quello che la precede o succede⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ Volker Klotz presenta una definizione generica: «Il montaggio consiste nell'assemblare un tutto con delle parti prefabbricate. Le macchine sono assemblate a partire da pezzi staccati finiti» [Le montage consiste à assembler un tout avec des parties préfabriquées. Les machines sont montées à partir de pièces détachées finies]. Per Klotz, dunque, il montaggio non si dà con pezzi incompiuti, ma con unità indipendenti e con valore a sé. Quest'idea potrebbe essere facilmente associata al teatro brechtiano, ma un po' meno con il teatro contemporaneo, che ha portato il montaggio a estreme conseguenze, fino al livello microdrammatico. V. KLOTZ, "Le Montage Esthétique et sa fonction dans le théâtre politique illustré par l'exemple de la 'sourcière' de Wangenheim 1931", in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Atti del Convegno del Centre National de la Recherche Scientifique, a cura di D. Bablet, Lausanne, La Cité - L'âge d'Homme, 1978, p. 231.

⁴⁸⁵ La critica teatrale francese identifica il montaggio soltanto con la pratica della discontinuità. Florence Baillet e Clémence Bouzitat affermano che: «Le montage est alors à la source d'une dramaturgie non aristotélicienne, fondée sur la rupture. Il permet d'interrompre le flux dramatique, invite le spectateur à la réflexion, l'empêchant de se laisser bercer par l'illusion et de digérer l'oeuvre comme une production culinaire». Tuttavia, gli autori ammettono e prevedono l'utilizzo del "montaggio organico o rapsodico", quest'ultimo inteso nel senso sarrazachiano. F. BAILLET - C. BOUZITAT, "Montage et collage", in Sarrazac (dir.), *Lexique du drame* cit, p. 134.

J.-P. Ryngaert e D. Lescot differenziano i frammenti omogenei dagli eterogenei⁴⁸⁶. Questi ultimi provengono da fonti esterne al testo, come spesso accade nei testi di Heiner Müller, per esempio, o di Jelineck, per stare nel teatro più recente. Nel primo caso, è possibile ancora identificare un modello completo tra i pezzi rimanenti dalla sua decomposizione; nel secondo, spesso non è possibile risalire alla loro origine. L'utilizzo di soli frammenti eterogenei porta a una forma estrema di montaggio, nel quale il senso stesso dell'opera si trova nel carattere aleatorio dei frammenti; un montaggio che va oltre al montaggio per corrispondenze e che assomiglierebbe più che altro a un'operazione d'*assemblaggio*.

Qu'y a-t-il donc a reconstruire, quel principe organisateur à imaginer? Rien si la fragmentation devient le principe esthétique en soi. Les parties ne sont pas la métaphore ou la métonymie du tout. Le monde est cassé, et il est vain de se mettre en quête d'un quelconque effet de puzzle ou d'une loi ordonnatrice. Le monde n'est pas organisé, l'œuvre non plus, qui dit le désordre, le chaos, l'échec, l'impossibilité de toute construction.⁴⁸⁷

Si può parlare quindi di quattro tipi di montaggio drammaturgico in modo generale: il montaggio narrativo, il montaggio discorsivo, il montaggio per corrispondenze e l'*assemblaggio*⁴⁸⁸. Quest'ultima forma porta all'idea di testo-materiale, che analizzeremo nel punto 3.2.2.2.

⁴⁸⁶ «Les fragments sont donc homogènes ou totalement hétérogènes. Homogènes, ils le sont dans l'écriture, par ce dont ils parlent ou ce à quoi ils se réfèrent. Ils proviennent dans ce cas d'un même tissu. La fragmentation concerne un secteur limité; le référent commun garantit une logique d'ensemble. Hétérogènes, ils le sont par la diversité des référents, des préoccupations, des thèmes et ils obéissent, comme le suggère Heiner Müller, à un principe de décomposition. L'hétérogénéité devient alors le principe artistique capital». J.-P. RYNGAERT - D. LESCOT, "Fragment / Fragmentation / Tranche de vie", in J.-P. Sarrazac (dir.), *Lexique du drame...*, cit., p. 94.

⁴⁸⁷ [Quindi cosa c'è da ricostruire, che principio organizzatore da immaginare? Niente, se la frammentazione diventa il principio estetico in sé. Le parti non sono più la metafora e la metonimia di un tutto. Il mondo è rotto, e è inutile andare a ricerca di un effetto "puzzle" qualunque o di una legge ordinatrice. Il mondo non è organizzato, e nemmeno l'opera, che manifesta il disordine, il caos, l'insuccesso, l'impossibilità di qualunque costruzione]. Ivi, p. 95.

⁴⁸⁸ Federico Vitella ha fatto un'analisi molto dettagliata delle tecniche del montaggio cinematografico, che però non prenderemo in conto in questa sede, anche se molto interessante per future indagini. Vitella parla di cinque tipi di montaggio: quello primitivo, appartenente al cinema delle origini; quello artistico, a sua volta suddiviso in grafico, ritmico, intellettuale, intensivo e

Claudine Amiard-Chevrel fa un'interessante analisi delle procedure del montaggio applicato al testo, che ci tornerà utile. Nell'affrontare il *litmontage* - genere di montaggio letterario affermatosi in Russia dopo la Rivoluzione e così popolare al punto di diventare un genere specifico del teatro agit-prop⁴⁸⁹ - Amiard-Chevrel isola alcune varianti compositive a livello delle strutture testuali. La studiosa identifica due macrocategorie: (I) il montaggio dei testi presi in prestito e (II) il montaggio dei testi originali⁴⁹⁰. Nel montaggio dei testi presi in prestito sono utilizzati testi letterari di diversi autori, così come testi non letterari (riviste, giornali, testi tecnici, politici, etc.). La studiosa mette in relazione questo tipo di montaggio con il collage, una tecnica utilizzata dai pittori cubisti, ossia, un procedimento di *découpage* e di *giustapposizione* di materie e colori⁴⁹¹. I brani letterari possono anche non avere legame diretto con la tematica generale dell'opera, ma assumono un significato quando messi in relazione gli uni con gli altri. Nel testo scritto, la sonorità o musicalità, oltre che la tipologia delle immagini, assume un ruolo molto importante:

Un tel montage littéraire attire l'attention sur la valeur purement linguistique des extraits choisis: rupture des rythmes entre prose et vers, entre les vers eux-mêmes. Néanmoins, ce qui, dans les collages, est recherche plastique, a une fonction toute différente dans le montage littéraire: le montage est conçu dans une perspective

poetico, tutti riguardanti le esperienze delle avanguardie storiche; il montaggio narrativo, corrispondente a quello del cinema classico, come abbiamo visto; il montaggio critico, più trasgressivo e sgrammaticato, presente nel neorealismo, nella Nouvelle Vague e nel nuovo cinema hollywoodiano; e infine il montaggio ludico, o postmoderno, che comprende anche il linguaggio digitale, l'uso dell'intertestualità e il ri-montaggio. Cfr. F. VITELLA, *Il montaggio nella storia del cinema. Tecniche, forme, funzioni*, Venezia, Marsilio, 2009.

⁴⁸⁹ Il teatro dell'agit-prop (dal russo *agitatsiya-propaganda*) è una modalità teatrale sviluppatasi nella Russia post-revoluzionaria e poi in Germania (dal 1919 al 1933). Adottava un approccio ideologico, come il proprio nome suggerisce, per risvegliare il pubblico alla coscienza politica. Si veicolavano informazioni utilizzando effetti scenici legati, per esempio, al linguaggio del circo, della pantomina o del cabaret, utilizzando forme popolari per rivelare "nuovi contenuti". I testi teatrali contenevano trame dirette e semplificate, che portavano il pubblico a trarre conclusioni chiare. Cfr. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre* cit, p. 363-4.

⁴⁹⁰ C. AMIARD-CHEVREL, "Le Lit-montage", in *Collage et montage au theatre et dans les autres arts durant les années vingt*, Atti del Convegno del Centre National de la Recherche Scientifique, a cura di D. Bablet, Lausanne, La Cité - L'age d'Homme, 1978, p. 161-175.

⁴⁹¹ Cfr. punto seguente per analisi più dettagliata del concetto di collage.

exclusivement politique, il se veut anti-esthétique et antilittéraire. Mais l'œuvre ha un'unité: les morceaux sont assemblés dans une structure organisée sur le plan sémantique. L'arbitraire è exclu.⁴⁹²

Anche se questo brano si riferisce all'analisi concreta del testo agit-prop *La Guerre*, può essere molto bene applicato a certe pratiche contemporanee, più specificamente al lavoro del *dramaturg*. Figura teatrale molto presente in territorio di lingua tedesca, il *dramaturg* assume su di sé una varietà di funzioni, dalla scrittura dei programmi di sala, la scelta degli spettacoli da inserire nella stagione teatrale, all'affiancamento al regista tramite l'analisi dei testi, fino a un lavoro di vera e propria autorialità attraverso la scelta e il montaggio di testi altrui sulla scena, creando un universo ibrido e del tutto nuovo⁴⁹³.

Il montaggio dei testi originali, a sua volta, racchiude in sé quattro altre varianti: (1) il montaggio stilistico tematico; (2) il montaggio al livello dei personaggi; (3) il montaggio lessicologico; e (4) il montaggio fonetico. Il primo si riferisce ovviamente al modo in cui stili, generi e temi eterogenei sono accostati. Il secondo, più che un montaggio vero e proprio, ha a che fare con la tipologia di personaggi scelti e come sono messi in relazione gli uni con gli altri, questione che affronteremo al punto 3.2.3. Il montaggio lessicologico ha a che fare con la scelta dei vocaboli, pertanto si applica all'unità minima della frase, al contrario del montaggio stilistico,

⁴⁹²[Un tale montaggio letterario attira l'attenzione sul valore puramente linguistico dei brani scelti: rottura di ritmi fra prosa e verso, fra i propri versi. Ciò nonostante, quello che è ricerca plastica dentro al collage ha una funzione molto diversa nel montaggio letterario: il montaggio è concepito in una prospettiva esclusivamente politica, esso si vuole anti-estetico e anti-letterario. Ma l'opera ha un'unità: i pezzi sono assemblati in una struttura organizzata sul piano semantico. L'arbitrario è escluso.]. Cit. p. 164.

⁴⁹³ «Quale pensiero c'è dietro la mia proposta di teatro e a chi si rivolge? Questo vuol dire nominare una qualità di azione che va oltre la specializzazione dei ruoli. Chi è il responsabile di questo progetto? Qui interviene il *dramaturg*. Nel teatro italiano manca questa figura. (...) Esistono dei binomi ormai inscindibili tra i grandi del teatro, per esempio Brook e Carrière. Questo non implica che Carrière sia solo il *dramaturg* di Brook. E' possibile scindere, è possibile sapere quando uno è *dramaturg* o quando è autore. Peter Brook e Ariane Mnouchkine sono gli esempi evidenti di una creazione che riconosce il contributo e la necessità del contributo di una figura specifica che è custode della porta tra testo e opera, garante del testo e degli strumenti per lavorarlo prima che diventi materia per la realizzazione registica». R. MOLINARI, "Chi è il *dramaturg*?", in Atti del Convegno Walkie Talkie 2003, *Il dramaturg*, città, 28 novembre 2003, a cura di Teatro Aperto, Pozzuolo del Friuli, Ed. Il Principe Costante, 2004, p. 28.

che tratta del rapporto tra le frasi. Il montaggio fonetico, infine, ha a che fare con accostamenti sonori, al livello microscopico delle sillabe addirittura.

Amiard-Chevrel affianca alle modalità del montaggio testuale quelle del montaggio della messinscena. A noi pare che esse possano tuttavia essere applicate anche ai testi teatrali se li pensiamo come costruzioni testuali dotate di *performatività*. In questo senso si può parlare di altre quattro macrotipologie: (I) il montaggio delle scene; (II) il montaggio vocale; (III) il montaggio sonoro; e (IV) il montaggio visuale. Per quanto riguarda il primo, possiamo parlare di montaggio intrascenico e montaggio extrascenico⁴⁹⁴. Il *montaggio extrascenico* riguarda la successione delle scene, ossia, il piano macrodrammaturgico. Il *montaggio intrascenico* riguarda un'eventuale suddivisione all'interno della scena stessa (azioni simultanee, successive, etc.)⁴⁹⁵; riguarda anche la presenza o assenza di titoli, e il loro significato. Il *montaggio vocale* si riferisce all'utilizzo delle "voci" dei personaggi e l'equilibrio tra di loro (quantità di testo, modalità, monologo, dialogo, ricorso al coro, etc). Il *montaggio sonoro* contempla l'utilizzo di suoni, musiche, etc., in un rapporto di sovrapposizione, illustrazione o contrasto. Il montaggio visuale comprende l'aspetto prettamente scenico - associato agli attori, alla scenografia, all'illuminazione - che un testo può prevedere. Tale categorizzazione, anche se applicata a testi russi del primo Novecento, può essere utilmente ripresa per l'analisi dei testi di natura postdrammatica, come verificheremo nel capitolo IV di questo lavoro.

3.2.2.2. Il testo-materiale

Nell'era del performativo, il testo teatrale è divenuto spesso pretesto per i registi, un semplice materiale da rielaborare. Classici del teatro, come Shakespeare,

⁴⁹⁴ Divisione nostra, non specificata nel testo citato.

⁴⁹⁵ Azioni simultanee o successive possono anche riguardare il rapporto tra una scena e l'altra, includendo flashbacks.

sono stati utilizzati in modo molto libero, anche come riscrittura⁴⁹⁶; oppure sono stati creati spettacoli con testi molto lontani dall'universo teatrale⁴⁹⁷. Si è affermata la pratica della drammaturgia di gruppo, nella quale con le improvvisazioni degli attori si producevano *a posteriori* materiali testuali; oppure la pratica della scrittura scenica utilizzando frammenti eterogenei di testi disparati, come abbiamo visto nei capitoli I e II di questo lavoro. Come conseguenza di questo spostamento dal testo alla scena, il testo teatrale si è trasformato per assumere consapevolmente la funzione di materiale.

Il drammaturgo tedesco Heiner Müller ha avuto un ruolo preponderante nell'affermazione dell'estetica del testo-materiale⁴⁹⁸. Principalmente nella sua produzione della fine degli anni Settanta e degli anni Ottanta, con testi come *Die Hamletmaschine* (1977) o *Verkommenes Ufer / Medeamaterial / Landschaft mit Argonauten* (1982), la parola teatrale passa ad esigere un'ulteriore drammaturgia nel passaggio alla scena, diventa materiale per la scrittura scenica. I testi di Müller contenevano innesti di altre opere, più o meno nascosti, citazioni, riferimenti biografici - frammenti che galleggiano in assenza di storie, assemblati come detriti⁴⁹⁹. L'utilizzo del *collage* è una procedura dominante in questa modalità di montaggio-assemblaggio.

⁴⁹⁶ Un esempio recente è il giovane britannico Dan Jenet, che ha messo in scena in modo molto libero testi come *La commedia degli errori* e *Riccardo III*.

⁴⁹⁷ Per citare un esempio diverso da quelli precedenti, pensiamo al famoso *Il Mahabharata* (1985) di Peter Brook, spettacolo basato sull'omonimo racconto epico indiano.

⁴⁹⁸ Ryngaert afferma: «Dans les dernières décennies du XXe siècle, notamment à la suite de H. Müller, il a été beaucoup question de "texte-matériau" pour désigner un texte destiné à être traité librement en vue du passage à la scène. Dans ce cas, le texte n'est pris en compte ni dans sa totalité ni dans son organisation, il est une sorte de réservoir dans lequel le metteur en scène, ou le nouvel auteur, puise des morceaux ou des fragments. L'écriture par fragments, désormais spécifique de la période postdramatique (Lehmann, 2002), va dans le sens d'un abandon de la logique d'organisation narrative. La syntaxe dramatique classique et ses enchaînements laissent alors la place à une succession d'éléments placés côte à côte, selon un modèle parataxique», J. SERMON - J.-P. RYNGAERT, *Théâtres du XXI^e siècle: commencents*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 51-2. Cfr. anche J. KALB, *Samuel Beckett, Heiner Müller and Postdramatic theater*, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui: An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue, vol. 11, 2002, pp. 74-83.

⁴⁹⁹ Così inizia *Die Hamletmaschine*, di H. Müller: «Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und sprach mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa» [Io ero Amleto. Me ne stavo sulla costa a parlare alle onde BLA BLA dando le spalle alle rovine d'Europa]. Affermazioni emblematiche, che contengono in sé i parametri di una nuova estetica: la fine del dramma. Amleto parla al passato, in

L'origine dell'uso moderno del collage risale alle avanguardie degli anni Venti. Max Ernst, esponente del surrealismo, ha inaugurato la sua prima "esposizione-collage" a Parigi nel 1920, e si suppone che la parola "collage" sia proprio nata intorno alla sua cerchia come un nuovo modo di fare arte⁵⁰⁰. Ma sarebbero i cubisti i veri e propri inventori del collage, secondo la storica dell'arte Erika Billeter⁵⁰¹. Anche se il collage era già stato utilizzato in alcune forme d'arte in passato, i cubisti l'hanno reso un gesto artistico consapevole di rottura con la tradizione mimetica:

[...] le collage n'est pas une simple technique qui consisterait à coller différentes matières. Il pose un problème artistique: à savoir, l'intégration de la réalité dans un monde de tableaux artificiels. Par leurs trucages, imitations déconcertantes de la réalité, les tableaux en trompe-l'oeil ont posé les premiers le problème artistique et esthétique que les Cubistes ont tenté de résoudre avec le collage.⁵⁰²

lui restano solo frammenti di parole, sillabe senza senso, metafora di una cultura logocentrica in rovina. Il testo di Müller contiene indicazioni sceniche molto aperte, metaforiche, lasciando alla creatività del regista e degli attori la concretezza. Diviso in cinque parti, come i cinque atti shakespeariani, è composto da monologhi pronunciati da identità fluide o multiple, e pieno di citazioni e parafrasi di autori come Sartre, Hölderlin, Artaud. Jonathan Kalb fa un'analisi interessante, che accosta Müller ad Artaud, sottolineando il paradosso di un autore che fa letteratura teatrale contro la propria letteratura drammatica: «(...) The following analysis of Hamletmaschine concentrates on another idea: the idea of eradication of dramatic literature, or rather the displacement of drama by its means of enactment, theater. Most theater practitioners who have taken Artaud seriously have treated this idea as central to him. However, unlike Brook, Grotowski, and others who experimented with the practical applications of Artaudian theories, Heiner Müller was an author, and the apparent paradox of this, of an author producing dramas that map the failure of drama to take place, was partly a result of his not taking the Artaudian tradition fully serious. (...) The death of drama, like the death of the Author, was a myth to Müller, a double-edged fiction whose ambiguity and power over the others he tried to harness on his behalf, in the same way he coolly exploited Stalinist violence, East German politics, Teutonic myth, and much else, as "material"». J. KALB, *The theatre of Heiner Müller*, Limelight Editions, 2001, p. 107-8.

⁵⁰⁰ Cfr. E. BILLETER, "Collage et montage dans les arts plastiques", in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Atti del Convegno del Centre National de la Recherche Scientifique, a cura di D. Bablet, Lausanne, La Cité - L'Age d'Homme, 1978.

⁵⁰¹ Sull'idea contemporanea di collage, riferisce Billeter: «Des nos jours, nous comprenons sous le terme de 'collage' tout ce qui concerne le collage, l'assemblage, l'image collée, en restant fidèles à l'expression di Max Ernst: "si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage"». Ivi, p. 19.

⁵⁰² [(...) il collage non è soltanto una semplice tecnica che consisterebbe nell'incollare materie diverse. Esso pone un problema artistico: a sapere, l'integrazione della realtà di un mondo di tableaux artificiali. A causa dei loro inganni, imitazioni sconcertanti della realtà, i tableaux trompe-

Georges Braque e Picasso hanno ricercato l'utilizzo di oggetti reali nelle loro opere, a cominciare dai giornali. Picasso, in *Natura morta con sedia* (1912, collage di olio, tela cerata, carta e corda su tela), ha per la prima volta creato un effetto illusionistico con frammenti della realtà, proprio per satirizzare la pittura schiava dell'imitazione. È l'inizio dei "papier collé", ovvero, pezzi di carta (giornali, carta da parate, etc.) incollati su tela per creare un effetto di sguardo su angolazioni diverse, procedimento associato al cubismo sintetico⁵⁰³. Si tratta di un primo passo per lo sviluppo della tecnica del collage nel XX secolo, la quale ha implicazioni fino ad oggi in quella "irruzione del reale" preconizzata da Lehmann nella sua estetica del postdrammatico⁵⁰⁴:

La nécessité du collage devint évidente pour les Cubistes pour rendre formellement plus clair un système de pensée. Le changement du système de pensée a été le moteur décisif dans l'histoire du collage du XX siècle. On ne peut saisir l'essence du collage que par ce système de pensée. La technique en soi ne fournit aucune explication. [...] On ne considère désormais plus la peinture comme le seul et unique moyen de réaliser un tableau. La réalité n'est plus introduite dans le tableau en tant qu'imitation à l'aide des effets illusionnistes; elle se représente elle-même. Le tableau devient vérité sans voile.⁵⁰⁵

Si tratta del preannuncio del cambiamento verso l'estetica del performativo negli ultimi decenni del Novecento, come introdotto da Fischer-Lichte: la combinazione tra presenza e rappresentazione, tra vita e arte⁵⁰⁶. La tecnica del

l'œil hanno proposto i primi problemi artistici ed estetici che i Cubisti hanno cercato di risolvere con il collage]. Ivi, p. 20.

⁵⁰³ Di solito, gli storici dell'arte dividono il movimento cubista in due momenti: il cubismo analitico (prima fase, caratterizzata dalla giustaposizione e sovrapposizione dei piani, di cui uno degli esempi più celebri è *Les Femmes d'Alger* di Picasso, 1907) e il cubismo sintetico (che utilizza le tecniche del collage e del papier collé, inaugurato nel 1912 da *Natura morta con sedia*).

⁵⁰⁴ Cfr. p. 163.

⁵⁰⁵ [La necessità del collage diventa evidente ai Cubisti per difendere formalmente in modo più chiaro un sistema di pensiero. Il cambiamento del sistema di pensiero è stato il motore decisivo nella storia del collage del XX secolo. Non possiamo afferrare l'essenza del collage che attraverso questo sistema di pensiero. La tecnica in sé non dà alcuna spiegazione (...) Ormai non consideriamo più la pittura come il solo e unico mezzo di realizzare un quadro. La realtà non è più introdotta nel quadro come imitazione a servizio di effetti illusionistici; essa si rappresenta di per sé. Il quadro diventa verità senza velo con il collage]. Ivi, p. 22-3.

⁵⁰⁶ Cfr. p. 87.

collage, infatti, non ha riguardato solo l'ambito delle arti visive, anche se viene più direttamente associata a esso, ma anche quello letterario, musicale e teatrale⁵⁰⁷. In letteratura, possiamo citare le esperienze di Gertrude Stein⁵⁰⁸ e T.S. Eliot⁵⁰⁹. In musica, Stravinskij ha iniziato a fare esperienze con la frammentazione e il collage

⁵⁰⁷ Per una visione ampia e approfondita delle estetiche delle avanguardie dell'inizio del Novecento, e più specificamente del cubismo e delle sue influenze sulle altre arti, cfr. S. FAUCHEREAU, *Avant-gardes du XX^e siècle. Arts & Littérature. 1905 - 1930*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 90-129.

⁵⁰⁸ Gertrude Stein, esponente del modernismo americano, della quale abbiamo già parlato in precedenza, ha fatto rilevanti esperimenti letterari utilizzando la tecnica del collage. E' vissuta a Parigi ed era molto amica di Picasso, e ha cercato di portare le tecniche innovative del cubismo ai suoi lavori, sia drammatici che poetici. Un esempio è il suo poema *Tender Buttons* (1914): «*Tender Buttons* is significant for our account as well because it uses montage techniques to organise its verbal portraits. Like synthetic Cubism's juxtaposition of painted canvas and pieces of 'life' (newspaper clippings, wallpaper, calling cards), or Imagism's juxtaposition of different poetic images, Stein juxtaposes her portraits to each other with no transitions, no connective tissue. Readers must make sense of the individual portraits and how they relate to each other. Anticipating later modernist collage poems like Pound's Hugh Selwyn Mauberley and Eliot's *The Waste Land*, the collage methods of *Tender Buttons* erodes the single, stable speaker of lyric poetry. (...) If we think of *Tender Buttons*' individual 'poems' as Cubist portraits of objects in verse, the text's erosion of lyric subjectivity can be compared to a Cubist self-portrait, fragmenting its artist-subject beyond recognition». A. DAVIS - L. M. JENKINS (a cura di), *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 39.

⁵⁰⁹ Il poeta T.S. Eliot, legato al modernismo londinese, ha utilizzato molto la tecnica del collage. Nella sua prima pubblicazione, sulla pagina di apertura, veniva stampata una riproduzione di una tela cubista di Robert Delaunay. Influenzato anche dal lavoro avanguardistico del poeta Ezra Pound, che utilizzava il verso libero e le tecniche del collage, Eliot ha dato vita a un monumento letterario, come spiega Crivelli: «(...)Determinati aspetti strutturali della *Waste Land* la avvicinano all'impianto del collage di inizio Novecento. Eliot aveva composto un poema lungo e complesso (...) in modo non diverso dai primi papier collés. Il 1971 sarà a lungo ricordato nella storia della letteratura modernista del Novecento come l'anno in cui la vedova di Eliot diede alle stampe il facsimile della *Waste Land* formato da manoscritti, dattiloscritti e altri materiali composti dal marito nell'immediato periodo che precedette la pubblicazione della sua opera più conosciuta. In tale edizione del poema emerge con forza l'immagine di una *Waste Land* estremamente composita, non solo nello stile e nei contenuti, ma anche nella sua genesi (...)». M. CRIVELLI, *Sperimentazione del collage nella Waste Land di T.S. Eliot*, in *Rivista Acme, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, Vol. LXIII - fasc. II - maggio-agosto 2010, p. 215, disponibile in: <http://www.ledonline.it/acme/>.

di pezzi precostituiti⁵¹⁰, anticipando la Neue Musik del secondo Novecento⁵¹¹. In teatro, è stato impiegato nell'agit-prop e poi nel teatro brechtiano⁵¹².

La critica non è omogenea nel distinguere tra le tecniche del montaggio e del collage. Per J.-P. Ryngaert, il montaggio avrebbe a che fare con l'organizzazione di un materiale preesistente per creare "tagli" significativi funzionali all'andamento dell'opera, mentre il collage creerebbe effetti puntuali e non mirerebbe a un movimento globale⁵¹³. Claudine Amiard-Chevrel considera il montaggio una

⁵¹⁰ «Debussy comincia ad applicare alla musica un montaggio cinematografico, ritenendo che non sia più necessario mantenere transizioni armoniose tra le varie sezioni di una composizione. Nel frattempo Stravinskij, ancor più di Debussy, sembra anticipare le tecniche di montaggio magnetico ed elettronico di fine secolo, nel modo in cui la sua musica salta da uno stile e da un ritmo all'altro. Stravinskij scriveva musiche diverse, ognuna con un proprio carattere, e poi le inframmezzava, prevedendo come la musica si sarebbe frammentata al frammentarsi del XX secolo». P. MORLEY, *Parole e musica. Una storia del pop dal Big Bang all'oggi*, Milano, ISBN Edizioni, 212, p. 1915.

⁵¹¹ Il compositore francese Pierre Schaeffer ha inaugurato una nuova corrente musicale alla fine degli anni Quaranta, basata sulla registrazione su nastro magnetico di suoni e rumori ambientali, che poi attraverso un processo di montaggio come quello cinematografico, andavano a costituire una nuova opera. Ha fondato il Groupe de Recherche de Musique Concrète, a Parigi, del quale hanno partecipato i più importanti compositori del secondo Novecento. Inoltre, negli anni Sessanta e Settanta a Darmstadt, in Germania, avvenivano dei corsi estivi di composizione per la Nuova Musica, in un ambiente musicale estremamente vivace che ha incluso Edgard Varèse, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen e Iannis Xenakis. Un esempio degli sviluppi del collage nella musica concreta ed elettroacustica è la composizione *Hymnen* (1966-7), di Stockhausen, in cui vengono assemblati brani degli inni nazionali di diversi paesi, poi modificati con la musica elettronica.

⁵¹² «Cette esthétique du montage/collage a été possible au théâtre auto-actif par suite de la rupture totale avec la dramaturgie antérieure, réaliste (ou même symboliste) et psychologique. A partir du moment où il n'était plus nécessaire de respecter une évolution progressive des sentiments et des comportements qui en découlent et où l'on présentait sèchement des faits, leurs causes et leurs conséquences, où les personnages incarnaient des choses et des phénomènes, on avait affaire à un matériau neutre, malléable, combinable de toutes les manières et dans tous les ordres possible. A fortiori quando on utilisait des textes d'emprunt, sans personnages. La seule finalité en était la compréhension et l'efficacité. Il était presque inévitable qu'on aboutît aux procédés du montage et du collage parce qu'ils étaient le meilleur moyen d'exposer et d'expliquer les faits clairement, mais dans toute leur complexité, sans pour autant fatiguer le public». Ivi, p. 175.

Il teatro con chiare e dirette intenzioni politiche ha utilizzato, come già visto, la tecnica del collage (cfr. nota 494, p. 185 sull'agit-prop). Su Bertold Brecht e il teatro epico, afferma Philippe Ivernel: «(...) la technique du montage est érigée par le théâtre épique à la hauteur d'un principe, d'un principe politique». P. IVERNEL, *Brecht Bertold - (1898-1956)*, Encyclopædia Universalis [en ligne], consultata il 3 febbraio 2015, disponibile su: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/bertolt-brecht>.

⁵¹³ [Il montaggio è l'arte del ricupero dei materiali vecchi; non crea nulla *ex novo*, ma organizza la materia narrativa curando il taglioificante. Qui risiede la differenza riguardo al collage: il montaggio è organizzato in funzione di un movimento e una direzione da imprimere all'azione, mentre il collage si limita a delle collisioni puntuali, producendo effetti di senso "sfavillanti"]. Sarrazac, *Lexique du drame...*, cit., p. 132, s.v. "montage et collage".

successione significativa di materiali mentre il collage sarebbe la giustapposizione simultanea di materiali⁵¹⁴. Risiederebbe, dunque, nell'aderenza o no a un movimento globale, oppure nella successione o simultaneità dei frammenti la loro differenza. Noi abbiamo optato per fare del collage una modalità del primo, il quale per noi designa la scelta estetica dell'interruzione e dell'ibridizzazione⁵¹⁵.

3.2.2.3. Nuove forme di conflitto

Il conflitto è stato per secoli considerato un elemento fondamentale nel dramma, al punto da diventarne perfino sinonimo. Nel contesto del dramma chiuso o classico, esso corrisponde al confronto interpersonale tra due o più personaggi. Pavis lo definisce come il "risultato delle forze antagoniste del dramma" tramite l'opposizione tra "due o più personaggi, visioni del mondo o atteggiamenti riguardo una stessa situazione"⁵¹⁶. Il teorico francese chiarisce:

Il y a conflit lorsque il sujet (quelle que soit sa nature exacte) poursuivant un certain object (amour, pouvoir, idéal) est "contré" dans son entreprise par un autre sujet (un personnage, un obstacle psychologique ou moral). Cette opposition se traduit alors par un combat individuel et "philosophique"; son issue sera soit comique et réconciliatrice, soit tragique, lorsque aucun des partis pris en présence ne peut céder sans se déconsidérer.⁵¹⁷

Tuttora, nelle accademie e nei manuali di scrittura per il teatro, il conflitto viene insegnato in modo classico: un obiettivo di un personaggio che viene

⁵¹⁴ (p. 174).

⁵¹⁵ Esistono una serie di altri procedimenti che eviteremo di analizzare in questa sede, come il cut-up, il bricolage, il de-collage. Per un'analisi approfondita, cfr. C. AMEY – J.-P. OLIVE (dir.), *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre?*, Journées d'études organisées par le thème Arts, Esthétiques et Industries et l'EA 1572, 7-8 novembre 2002, Université de Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2002.

⁵¹⁶ «Le conflit dramatique résulte des forces antagonistes du drame. Il met aux prises deux ou plusieurs personnages, visions du monde ou attitudes en face de une même situation». PAVIS, *Dictionnaire du...*, p. 65.

⁵¹⁷ [Esiste conflitto quando un soggetto (qualunque sia la sua natura) perseguendo un certo oggetto (amore, potere, ideale) è ostacolato nella sua impresa da un altro soggetto (un personaggio, un ostacolo psicologico o morale). Tale opposizione si manifesta allora in un combattimento individuale e "filosofico"; il suo esito sarà o comico e riconciliatore, o tragico, poiché nessuna presa di posizione può cedere senza essere considerata]. *Ibidem*.

ostacolato da un altro. Nel famoso manuale di drammaturgia di Yves Lavandier, esso viene direttamente collegato all'emozione trasmessa allo spettatore e al meccanismo d'identificazione:

Vi è un buon motivo per questa collaborazione: la drammaturgia ha il potere di far provare una o più emozioni allo spettatore e queste emozioni vengono prodotte o dal conflitto o dalla sua prospettiva, anche nel caso in cui il conflitto è fonte di comicità. [...] Un film o un lavoro teatrale ci permettono di provare e, soprattutto, di padroneggiare qualunque tipo di emozione. [...] Non c'è drammaturgia nella pittura o nella musica, eppure anche queste riescono a commuoverci. A teatro o al cinema, un brano musicale, la performance di un attore, una sequenza d'inquadrature ben costruita e molte altre cose ancora possono suscitare un'emozione nello spettatore. Ma è molto importante capire che [...] si può benissimo curare il linguaggio filmico o la direzione artistica senza privarsi di un'efficace drammaturgia.⁵¹⁸

Il conflitto classico, appunto, è strettamente legato al meccanismo dell'identificazione:

Se il conflitto è fattore d'interesse, lo spettatore s'interesserà al personaggio che vive il conflitto più che agli altri. C'è della compassione in questo interessamento. E questo legame, che può essere molto forte, è creato dall'emozione.⁵¹⁹

A sua volta, Pavis identifica cinque tipi di conflitti: (1) la rivalità tra due personaggi per ragioni economiche, amorose, morali, politiche, etc.; (2) il conflitto tra due concezioni del mondo o morali inconciliabili; (3) il conflitto morale tra soggettività e obbiettività, desiderio e dovere, ragione e passione (dilemma); (4) il conflitto d'interesse tra individuo e società; (5) conflitto morale o metafisico dell'uomo contro un principio o dovere più forte di lui⁵²⁰. E' evidente che una tale classificazione non può dar conto delle forme contemporanee. Con l'epicizzazione del dramma⁵²¹ e l'inserimento di forme più discorsive o narrate, il conflitto non

⁵¹⁸ Y. LAVANDIER, *L'ABC della Drammaturgia. Vol. I*, Roma, Dino Audino Editore, 2001, p. 34.

⁵¹⁹ Ivi, p. 37

⁵²⁰ Ivi, p. 66.

⁵²¹ Cfr. punti 3.1.1. e 3.1.3.

segue più il flusso tendente alla crisi e al suo scioglimento, ma mette in luce il processo. E' necessario quindi estendere il concetto⁵²².

Per Wassily Kandinskij, "un'opera d'arte non è altro che l'organizzazione di tensioni"⁵²³. L'evoluzione del concetto di azione verso quello di movimento (cfr. punto 3.2.1) ha fatto sì che la composizione dei testi teatrali si avvicinasse ad altre forme artistiche, come la musica, le arti visive, la danza, la performance⁵²⁴. La tecnica del montaggio instaura un'altra logica, quella del frammento e del flusso interrotto, mantiene l'interesse dello spettatore non per il meccanismo dell'identificazione (o per lo meno non soltanto) ma per qualcos'altro, che Ejzenstejn avrebbe chiamato "attrazione".

Sergei Ejzenstejn, nel suo saggio *Collisione d'idee* (1949), afferma che il montaggio è conflitto⁵²⁵. Ovviamente non si riferisce al montaggio narrativo, ma al "montaggio delle attrazioni" che egli teorizza⁵²⁶. Per il regista russo, è la dinamica provocata dall'effetto di collisione a portare avanti l'opera, a imprimere il movimento e a mantenere in qualche modo coinvolto lo spettatore⁵²⁷:

⁵²² Heiner Müller, in un'intervista a Horst Laube esprime la sua difficoltà: «Un dramma può solo essere una storia di grandi conflitti, e null'altro? Provo a rispondere partendo molto semplicemente dalla scrittura: ho tentato più volte di scrivere su me stesso, ma ne ho avuto subito noia, perché non mi sembrava sufficientemente importante. (...) C'è una bella differenza tra il chiamarsi Hamlet e il chiamarsi Ham. E' indubbiamente più agile lavorare con personaggi che abbiano un'immediata collocazione nel contesto. Ma è probabile che ciò blocchi e riduca la molteplicità delle associazioni. Anche se uno si chiama Ham gli può succedere tutto ciò che succederebbe a Hamlet, ed è innegabile che, scrivendo in questo modo, non si soggiace ai vincoli imposti dal modello. (...) Sono profondamente convinto che la letteratura debba far resistenza al teatro. Solo se il testo costituisce un problema per il teatro contemporaneo potrà essere produttivo, o interessante, per il teatro stesso. (...) Di testi che alimentano il teatro nella sua forma attuale ne abbiamo a sufficienza, non c'è bisogno di scriverne altri». H. MÜLLER, *Tutti gli errori. Interviste e conversazioni 1974-1989*, Milano, Ubulibri, 1994, pp. 15-7.

⁵²³ W. KANDINSKJ, *Cours du Bauhaus*, citato in J. Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie* cit, p. 67.

⁵²⁴ J. Danan, *ibidem*.

⁵²⁵ E. EJZENSTEJN, *Collision of ideas*, consultato sul sito:

<http://taylorstreetstudio.com/remix/eisenstein.pdf>

⁵²⁶ Cfr. punto 3.2.2.1.

⁵²⁷ Nel testo il regista contesta la visione di Pudovkin, che invece vede il montaggio come connessione (*linkage*) piuttosto che collisione. Per Ejzenstejn, la connessione sarebbe una sottocategoria del montaggio. Così anche noi l'abbiamo definita sulla scia di Vincent Amiel, sotto la dicitura "montaggio narrativo". Ivi, p. 35.

By what, then, is montage characterized and, consequently, its cell – the shot? By collision. By the conflict of two pieces in opposition to each other. By conflict. [...] As the basis of every art is conflict (an “imagist” transformation of the dialectic principle).⁵²⁸

Il conflitto o le collisioni tra i frammenti (che vengono chiamati “shots” o inquadrature) può avvenire sia internamente che esternamente⁵²⁹. In teatro questo corrisponderebbe alla microdrammaturgia e alla macrodrammaturgia di un testo teatrale. La prima riguarda il montaggio all’interno delle scene, fra le battute o addirittura all’interno delle frasi, mentre la seconda il rapporto tra le scene, i quadri, i movimenti, etc. Il conflitto diventa allora il risultato della combinazione “choc” di materiali eterogenei.

3.2.2.4. Situazione di linguaggio, situazione acustica

La situazione drammatica, nella tradizione, corrisponde al contesto in cui un personaggio agisce. Si tratta di un insieme di coordinate in cui si sviluppa l’azione o il flusso della trama. Corrisponde al luogo e alle circostanze in cui essa avviene, è lo sfondo per la dinamica, ed è inserita all’interno dell’estetica della mimesi.

Quando il dramma inizia a crollare, la situazione passa da sfondo a categoria centrale, come per esempio nel teatro di Maeterlinck, in cui la “staticità” della situazione è l’elemento dominante⁵³⁰. Patrice Pavis cerca una sintesi per mettere a fuoco il concetto di situazione drammatica:

⁵²⁸ [Allora, da cosa è caratterizzato il montaggio, e conseguentemente la sua cellula – l’inquadratura. Dal conflitto di due pezzi in opposizione l’uno all’altro. Dal conflitto. (...) Così come alla base di qualsiasi arte c’è il conflitto (una trasformazione “imagista” del principio dialettico)]. Ejzenstejn, *Collision of...*, cit., p. 34.

⁵²⁹ Più precisamente, Ejzenstejn parla di conflitto “potenziale” all’interno di ogni inquadratura, che esplode nella relazione con le altre. Nel suo studio del montaggio dentro l’inquadratura, identifica alcune modalità in modo non esaustivo: conflitto grafico, conflitto di piani, conflitto di volumi, conflitto spaziale, conflitto di luce, conflitto temporale, etc. Ivi, p. 36.

⁵³⁰ Cfr. punto 3.1.1. E’ Szondi a mettere in luce la staticità della situazione come manifestazione della crisi del dramma.

L'expression "situation dramatique" fait tout d'abord l'effet d'une contradiction dans les termes: le dramatique est lié à une tension, une attente, une dialectique des actions. Au contraire, la situation peut sembler statique et descriptive, tel un tableau de genre. La forme dramatique procède par une suite de dialogues qui font alterner moments descriptifs et passages dialectiques à des situations nouvelles. Toute situation, apparemment statique, n'est que la préparation de l'épisode suivant, elle participe à la construction de la fable et de l'action.⁵³¹

Tuttavia è evidente il mutamento di questa categoria nella composizione dei drammi a partire dalla fine dell'Ottocento, come ha dimostrato Szondi. Il suo apice come fulcro strutturale del testo è stato raggiunto da Beckett nel famoso *Aspettando Godot* (1952), in cui i personaggi sono calati in una situazione di eterna attesa che sembra non avere alcuna evoluzione. I personaggi sono sagome che si perdono in piccole azioni come allacciare una scarpa, in attesa di un certo Godot che non arriva.

Con l'epicizzazione del dramma – l'inserimento di elementi narrati che rompono l'illusione della quarta parete – la situazione non può più essere definita all'interno di un contesto chiuso e autoreferenziale. Inizia ad affermarsi la situazione come linguaggio:

Situation de langage s'oppose à situation dramatique. Alors que cette dernière confronte la situation vécue au texte dit, la situation de langage est produite par un discours qui ne renvoie pas à une réalité extérieure à elle-même, mais à sa propre formulation, comme dans le cas du langage poétique, lui aussi intransitif et autoréflexif. C'est une "configuration de paroles, propre à engendrer des rapports à

⁵³¹ [L'espressione "situazione drammatica" fa immediatamente l'effetto di una contraddizione nei termini: il drammatico è collegato a una tensione, un'attesa, una dialettica di azioni. Al contrario, la situazione può sembrare statica e descrittiva, come un quadro. La forma drammatica avanza attraverso una successione di dialoghi, che alternano momenti descrittivi e passaggi dialettici a situazioni nuove. Tutte le situazioni apparentemente statiche non sono che la preparazione all'episodio seguente, partecipa alla costruzione della fabula e dell'azione.] P. Pavis, *Dictionnaire...*, cit, p. 329.

première vue psychologiques, non point tant faux que transis dans la compromission même d'un langage antérieur" (BARTHES, 1957:89).⁵³²

Sfuggendo alla psicologia o al personaggio come copia mimetica dell'umano, la situazione diventa una "configurazione di parole". Il testo si rivela in quanto testo, nella sua natura artificiale, senza nessuna pretesa di creare un mondo somigliante a quello che vediamo⁵³³. Nel teatro postdrammatico questa caratteristica si fa ancora più aspra. Le parole, oltre a rendersi autonome dall'illusione, si scollano del senso relativamente alla concatenazione logica di un discorso; possono diventare predominantemente suono, *situazione acustica*. E' il caso, per esempio, del teatro del francese Valère Novarina, nel quale il linguaggio viene liberato da ogni limitazione realistica per diventare puro materiale sonoro e associativo, che lui chiama *languismo*. Come spiega la studiosa Isabelle Babin:

Le discours est donc appropriation et actualisation de la langue, manifestation d'un sujet qui fait toujours nouvellement le monde, (...) une utopie du discours: puisque celui-ci est toujours événement au présent (...). Parler, en effet c'est "verber", se tenir dans un dire qui n'est pas émanation du Verbe divin, transcendant, mais qui, comme le verbe dans la phrase, réalise un procès, est toujours invention. La langue conçue comme activité ne peut se délimiter: elle est en constant devenir. C'est pourquoi elle est "languisme", processus sans téléologie, sa temporalité étant l'instant: l'œuvre le fait entendre, la langue est continûment "germinative", "native"; c'est son épopée qui se donne à lire, et en même temps son drame.⁵³⁴

⁵³² [Situazione di linguaggio si oppone a situazione drammatica. Mentre questa ultima confronta la situazione vissuta al testo detto, la situazione di linguaggio è prodotta da un discorso che non rinvia a una realtà esterna a sé stessa, ma alla sua propria formulazione, come nel caso del linguaggio poetico, esso stesso intransitivo e autoriflessivo. E' una "configurazione di parole capace di creare rapporti a prima vista psicologici, non proprio falsi ma paralizzati nella propria compromissione di una linguaggio precedente" (BARTHES, 1957:89).] Ivi, p. 327.

⁵³³ Barthes illustra il concetto citando il teatro di Marivaux e Adamov. *Ibidem*.

⁵³⁴ [Il discorso è dunque appropriazione e attualizzazione della lingua, manifestazione di un soggetto che sempre crea un mondo nuovo, (...) una utopia del discorso: poiché quest'ultimo è sempre evento al presente (...). Parlare è, di fatto, "verbare", mantenersi in un dire che non è emanazione del Verbo divino, trascendente, ma che, come il verbo nella frase, realizza un processo, è sempre un'invenzione. La lingua concepita come attività non può delimitarsi: è in costante divenire. Per questo motivo essa è "languismo", processo senza teleologia, la cui temporalità è l'istante: l'opera fa con che essa sia udita, la lingua è continuamente "germinativa", "nativa"; è la sua epopea che si offre alla lettura, e allo stesso tempo il suo dramma]. I. BABIN, "Le « languisme » de Valère Novarina,

Mentre nella drammaturgia classica la situazione viene spesso collegata alla nozione di evento come accadimento nella trama, che ha la caratteristica di produrre dei cambiamenti nei personaggi⁵³⁵, nella scrittura contemporanea è il linguaggio stesso a diventare “evento nel presente”, quella nozione di evento tipica dell’estetica del performativo⁵³⁶. La lingua diventa paesaggio sonoro (*Klanglandschaft*)⁵³⁷, autonomizzandosi rispetto alla scena e allo stesso tempo riaffermandosi parola teatrale, rinnovatrice proprio perché ne fa resistenza⁵³⁸. Nell’era del postdrammatico, il dramma si trasforma in “dramma della lingua”:

(...) mettre la langue dans sur un autre mode de fonctionnement, mettre la langue dans un autre mode de production. On ne travaille pas dans la langue dominante actuelle, à l’améliorer, la faire parler plus beau c’te vieille, on force la langue à produire autrement (...). Le langage è atteint dans son mouvement de production, touché dans son mouvement reproducteur. (...) La langue on ne lui demande pas de reproduire le monde autrement, on la met en demeure de produire le monde autrement.⁵³⁹

ou la langue-utopie d’une humanité nouvelle”, *Revue Silene – Centre de Recherche de Littérature et Poétique comparés*, Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défence, disponibile online all’indirizzo: http://www.revue-silene.com/index.php?sp=liv&livre_id=87.

⁵³⁵ Per esempio, l’uccisione del padre di Amleto è l’evento a partire del quale il meccanismo drammatico viene innescato, provocando una serie concatenata di conseguenze, fino ad arrivare all’evento tragico finale: la morte di quasi tutti i personaggi.

⁵³⁶ Termine lehmanniano, cfr. punti 2.3 e 2.4.

⁵³⁷ Sul languismo e il linguaggio teatrale come paesaggio sonoro, afferma Novarina: «This here is not at all a view of the universe, of the world, of man within, of history, but something that is suddenly revealed to us as grammar, syntax, apparition. The everyday language of prosaism is replaced with “languism”: a vertiginous freefall into the soundscape of the signifier, where vowels, consonants, syllables, and pauses generate and perpetuate themselves according to their grammatical and melodic properties». Novarina citato in C. FINBURGH, “Voix/Voie/Vie: The Voice in Contemporary French Theater” in *The Transparency of the Text: Contemporary Writing for the Stage*, Riv. Yale French Studies, n° 112, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 107.

⁵³⁸ Ricordiamo le parole di Heiner Müller: la letteratura deve fare resistenza al teatro.

⁵³⁹ [(...) mettere la lingua in un altro modo di funzionamento, mettere la lingua in un altro modo di produzione. Non lavoriamo dentro la lingua dominante attuale, migliorandola, facendo questa “vecchia” parlare in modo più bello, ma forziamo la lingua a produrre diversamente (...) Il linguaggio è consapevole del suo movimento di produzione, toccato nel suo movimento di riproduzione (...). Alla lingua, non le chiediamo di riprodurre il mondo diversamente, la costringiamo a produrre il mondo diversamente]. V. NOVARINA, “Le drame dans la langue française”, in *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 2007, p. 90.

Il linguaggio diventa creatore di realtà, non più mezzo di riproduzione di qualcosa a priori. Il linguaggio è evento presente, entità autonoma che si autoregola e prolifera in modo autopoietico⁵⁴⁰. Lo mette bene a fuoco Michel Foucault:

A partire del XIX secolo la letteratura riporta alla luce il linguaggio nel suo essere: non quale tuttavia appariva ancora alla fine del Rinascimento. Non vi è più ora infatti quella parola prima, interamente iniziale, la quale fondava e circoscriveva il movimento infinito del discorso; il linguaggio è ormai destinato a proliferare senza origine né termine né promessa. E' il percorso di tale spazio vano e fondamentale a tracciare di giorno in giorno il testo della letteratura.⁵⁴¹

Avviene questo apparente ossimoro: il testo teatrale diventa sempre più letteratura, ma allo stesso tempo così profondamente influenzato da quella che Fischer-Lichte ha definito “svolta performativa”.

3.2.3. Dal personaggio alla presenza

3.2.3.1. La crisi del personaggio

Roccaforte dell'arte teatrale sin dai suoi esordi, il personaggio ha subito metamorfosi lungo i secoli. Già ai tempi del teatro greco, quando era *dramatis persona*, aveva la funzione di specchio per il pubblico e coincideva esattamente con la figura dell'attore. L'attore assumeva su di sé il personaggio attraverso l'uso della maschera; non lo incarnava, lo *esecutava*, ma era sempre il suo riferimento fisico. Con l'evoluzione della storia, si è affermata sempre di più una simbiosi tra l'uno e l'altro, fatto che ha grande importanza per l'intendimento dello statuto e del modo di costruzione di questo essere di finzione⁵⁴². Passando poi per il tipo, la parte, la maschera, il carattere, il ruolo, ha sempre mantenuto, almeno fino alla fine del secolo XIX, le sue sembianze umane⁵⁴³. Il concetto di mimesi è sempre stato alla

⁵⁴⁰ Cfr. p. 74, sull'autopoeisi come caratteristica dell'estetica del performativo.

⁵⁴¹ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Bur, 20102, p. 59.

⁵⁴² P. PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre* cit, p. 248.

⁵⁴³ CARPANI, *Elementi di drammaturgia*, cit., p. 160

base della sua creazione. Pedina indispensabile del sistema "dramma", è direttamente collegato alle altre "compagne di squadra": l'azione, il conflitto, etc. Per molto tempo dire "personaggio" significava dire "personaggio in azione" o "personaggio in inter-azione", che si definiva a partire del rapporto interpersonale che il dramma metteva in atto.

Uno studio fondamentale, che lancia un abbozzo di teoria del personaggio in rapporto alla crisi della mimesi è quello di R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978). Per Abirached, la natura del contenitore-personaggio è essenzialmente aperta:

Si l'on peut discerner [...] un statut du personnage, il n'est définissable que comme un ensemble de rapports (entre l'image et le monde, le langage et la parole, la représentation et le sens), à la fois constants et, quant à leur application, susceptibles de fonctionner selon les modes les plus variés, en consonance avec les variations de l'histoire, de l'idéologie et des esthétiques qu'elles contribuent à engendrer. En d'autres mots, dès notre première approche, le personnage nous est apparu ouvert [...]; s'il appelle l'effraction d'une infinité d'interprètes, il leur préexiste et leur subsiste.
[sott. nostra]⁵⁴⁴

Per lo studioso francese, afferrare il concetto di personaggio significa giustamente affrontare questioni filosofiche rispetto al linguaggio, alla rappresentazione e alla funzione ultima del teatro. A partire dell'ultimo quarto del XIX secolo, insieme alla già ben conosciuta crisi del dramma, anche il personaggio va in crisi, insieme al tramonto della borghesia europea⁵⁴⁵. Proprio in quel periodo,

⁵⁴⁴ [Se possiamo identificare (...) uno statuto del personaggio, questo non può che essere definito come un insieme di rapporti (tra l'immagine e il mondo, il linguaggio e la parola, la rappresentazione e il senso), allo stesso tempo costanti e, quanto alla loro applicazioni, suscettibili di funzionare secondo i modi più svariati, in consonanza con i cambiamenti della storia, delle ideologie e delle estetiche che contribuiscono a formarlo. In altre parole, sin dal primo approccio, il personaggio ci è sembrato aperto (...); se richiama l'intervento di un'infinità d'interpreti, preesiste e sussiste a loro]. R. ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 29.

⁵⁴⁵ Sul tema della crisi della civiltà borghese, cfr. AA.vv., *Il Tramonto dell'Occidente*, Atti del convegno, Colli del Tronto, Ascoli Piceno, Edizioni Librati, 2004. «La crisi dell'Uomo della fine Ottocento come si configura nei miti letterari viene accreditata dalla storiografia liberale come manifestazione dell'attivismo razionalistico, esaltazione del fare per il fare nella piena indifferenza dei fini e dei mezzi, velleitarismo dei lavoratori della grande fabbrica del vuoto, come ebbe a definirli Croce, incapace di definire i compiti ai quali la storia chiama ciascun uomo, quindi insinceri. Si tratta quindi

la funzione imitativa del teatro è rivalutata e, ancora di più, l'idea stessa d'individuo cambia:

On découvre simultanément que l'individu n'est pas une catégorie universelle et génériquement descriptible, mais une entité qui ne se réduit pas plus au moi psychologique qu'au moi social. Si "je est un autre", si l' "âme" ou la "vie" sont inaccessibles au scalpel des anatomistes et échappent à toute mise en ordre logique inspirée de l'extérieur, il va de soi que le personnage ne saurait dire sur le réel et sur lui-même que ce qu'il tire de l'expérience la plus intime de son auteur, qui lui est absolument particulière: il est le témoin insolite et irremplaçable, chaque fois, d'une aventure à la lettre indicible. D'autant plus que la découverte de l'inconscient met progressivement au jour des liaisons et des correspondances jusqu'ici insoupçonnées entre le rêvé, le parlé, l'imaginé et le vécu. En conséquence de quoi, la théâtralité risque fort de ne plus pouvoir se définir par son pouvoir de ressemblance, mais par sa capacité à imposer un univers original et inconnu, construit par convention et animé d'une vérité qui lui est propre. L'illusion scénique, selon une telle perspective, ne saurait plus consister à faire oublier le théâtre derrière de pseudo-duplicata du monde extérieur, mais à exhiber sa nature d'art et à donner créance à des fictions singulières, reconnues pour telles et dont l'artifice garantit la vérité profonde.⁵⁴⁶

In uno scenario del genere, il personaggio diventa "fantasma tra i fantasmi": disincarnato, non gli restano che le parole. Così lo scrittore tramite lui può giungere

di una malattia morale della quale la storiografia marxista rivela le ragioni sociali e storiche, sì che le figure dell'inetto, dell'uomo senza identità velleitariamente superumano, diventano manifestazioni della crisi della borghesia europea, espressione della disperazione di un'umanità alienata e incapace di presentarsi e progettarsi in modo diverso da come determinano le contraddizioni della società borghese». E. DI VITO, "Il mito del tramonto dell'Occidente e della fine della storia", in *ivi*, p. 54-5.

⁵⁴⁶ [Scopriamo simultaneamente che l'individuo non è più una categoria universale e genericamente descrivibile, ma un'entità che non si riduce più all'io psicologico o sociale. Se 'io sono un altro', se 'l'anima' o 'la vita' sono inaccessibili allo scalpello degli anatomisti e sfuggono a tutte le organizzazioni logiche ispirate al mondo esterno, ne consegue che il personaggio non saprebbe dire del reale e di sé stesso che ciò che apprende dell'esperienza più intima del suo autore, totalmente privata: è il testimone insolito e insostituibile, ogni volta, di un'indicibile avventura di parole. Tanto più che la scoperta dell'inconscio progressivamente ha messo alla luce i legami e le corrispondenze finora insospettati tra sogno, discorso, immaginazione e vissuto. In conseguenza di questo, la teatralità non può più definirsi per il suo potere di somiglianza, ma per la sua capacità di imporre un universo originale e sconosciuto, costruito per convenzione e animato da una verità propria. L'illusione scenica, secondo tale prospettiva, non consisterà più nel far dimenticare il teatro dietro una copia del mondo esterno, ma nell'esibire la sua natura artistica e dare credibilità a singolari finzioni, riconosciute in quanto tali, in cui l'artificio garantisce la verità profonda]. Abirached, *La crise du personnage...*, cit., p. 177-8.

reami molto più primordiali, esplorare i limiti dell'immaginario. E' proprio questo salto che ci porterà sempre di più al contemporaneo. Come precisa Abirached, è Jarry il primo a parlare della necessità di «rimettere il teatro sotto l'impero dell'immaginario»⁵⁴⁷. Jarry attribuisce al teatro la funzione di «creare a partire della vita per astrazione e sintesi, a partire da immagini impersonali»⁵⁴⁸. In un tale teatro, il personaggio non deve dimostrare emozioni e comportamenti comuni a tutti, ma rivelare ciò che è inaccessibile a occhio nudo. Jarry l'ha definito una "astrazione che cammina", contro ogni estetica naturalista allora in voga⁵⁴⁹. Questa tendenza all'astrazione è andata sempre di più radicalizzandosi, fino ad arrivare a un pretesa "morte" del personaggio alla fine del XX secolo.

Per alcuni critici, il Novecento è stato segnato da questo impulso fatale: far "disincarnare" coloro che hanno sempre avuto il legame più intimo con gli attori, con quell'essenza ultima del teatro che è il corpo sulla scena⁵⁵⁰. I registi prendono possesso dell'arte e mettono in crisi il ruolo della letteratura, creando quello scarto proficuo e necessario; in questo processo, l'attore può diventare perfino marionetta e un solo essere di finzione può proliferare in dieci corpi. Seguendo questa linea analitica E. Fuchs, critica nuovaiorchese, ha intitolato un suo volume *La morte del personaggio* (1996) in modo alquanto provocatorio. Alla luce di Derrida e Deleuze, muovendosi all'interno di un altro "post" (il postmoderno, da lei stessa definito troppo generico come categoria analitica), ella rilegge le esperienze teatrali americane di quel periodo soffermandosi sul personaggio. Nel tracciare una storiografia teorica di questo concetto basilare per la struttura del dramma, non può fare a meno di Aristotele. Nel capitolo VI della Poetica, infatti, il filosofo greco dichiara che il personaggio è subordinato all'azione. La trama della tragedia può addirittura esistere senza personaggi: «[...] senza azione non può esserci tragedia,

⁵⁴⁷Ivi, p. 187.

⁵⁴⁸*Ibidem*.

⁵⁴⁹Ivi, p. 189.

⁵⁵⁰ Di fatto molti drammaturghi cercavano questo. Genet, per esempio, nella sua lettera a Jean-Jacques Pauvert si dichiara favorevole alla "abolizione del personaggio", per unire di più gli attori agli spettatori. Cfr. Genet cit. in Sarrazac, *Poétique du drame...*, cit., p. 185.

senza caratteri può esserci. [...] Principio dunque e quasi anima della tragedia è il racconto, al secondo posto i caratteri». ⁵⁵¹

Alle origini della teoria del teatro, i personaggi non erano dunque considerati così centrali. E' soltanto con il romanticismo dello *Sturm und Drang* che questa concezione ha collassato, insieme a tutti gli altri ideali classici. La soggettività è stata elevata a principio trascendentale e Shakespeare celebrato *a posteriori* come poeta romantico emblematico per il suo «ampio talento per le caratterizzazioni» (Schlegel)⁵⁵². A sua volta, Hegel ha attribuito alla soggettività un principio trascendente verso l'Assoluto, mettendo di conseguenza nella sua teoria estetica il personaggio come perno del congegno drammaturgico. Ciò è possibile perché il conflitto viene internalizzato: è meno interessante quello che succede *tra* i personaggi - che tradizionalmente congegnano un plot - di quello che succede *dentro* l'eroe protagonista. Successivamente Nietzsche, compiendo un ulteriore passo, revoca totalmente questa concezione con la sua teoria interpretativa del tragico. Per lui, il personaggio rappresenta il grande errore del dramma borghese. Nel pensiero nietzschiano, la sofferenza dell'uomo deriva direttamente dalla divisione razionalistica del mondo in individui, e il ruolo dell'arte è ristabilire l'unità perduta attraverso lo spirito dionisiaco. In *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), Nietzsche dichiara per l'appunto che la tragedia finisce quando nasce l'individuo⁵⁵³. Il Simbolismo si è poi sviluppato all'insegna di questo concetto,

⁵⁵¹ [Νοιτ' ἄν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδίαι εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι (...)] Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἥθη] ARISTOTELE, *Poetica* cit, p. 139. Sicuramente si può discutere a lungo su questo brano, giacché di seguito Aristotele afferma che «le tragedie della maggior parte dei moderni sono in effetti prive di caratteri, e in generale sono molti i poeti di questo genere (...)». [Ἴτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γέ νοιτ' ἄν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδίαι εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτο]. Con uno sguardo ironico, sembrerebbe una bella frase da critico contemporaneo. Invece per il filosofo greco "carattere" (ethos) ha un valore etico, per l'appunto; e non bisogna tralasciare il fatto che le *dramatis personae* erano sempre e comunque viste attraverso una maschera, dietro la quale non c'era un'anima. Così, non possono che essere viste semplicemente come il prodotto degli atti che compiono, quegli eventi che sono le mura solide del racconto tragico.

⁵⁵² E. FUCHS, *The death of character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1996, pp. 25-6.

⁵⁵³ *Ibidem*.

cercando di «de-individualizzare il personaggio a favore dell'Idea»⁵⁵⁴. Autori come Maeterlinck desideravano quasi allontanare l'attore, quella figura umana troppo concreta che distraeva gli spettatori dall'Infinito⁵⁵⁵. L'inizio del modernismo teatrale alla fine del XIX secolo ha segnato una volta per tutte il crollo della sacralità hegeliana del personaggio, aprendo la strada agli sviluppi non realistici del XX secolo fino alla sua completa dissoluzione.

Fuchs teorizza l'esistenza di tre filoni in tale processo: quello allegorico, quello critico e quello teatralista, rappresentate da tre drammaturghi "capostipiti", rispettivamente Strindberg, Brecht e Pirandello. Il primo filone è detto "allegorico" in riferimento a tutta una drammaturgia non realistica che si è estesa lungo il secolo, a partire dal simbolismo e protoespressionismo di Strindberg. *Verso damasco* segnerebbe l'inizio di una «tradizione modernista di *pièces* derivate dai misteri medievali, passando per Beckett e andando oltre, nel quale il personaggio è presentato come materiale da essere modellato da grandi forze dell'universo»⁵⁵⁶. A partire da Brecht, invece, la lettura del personaggio per una parte del pubblico diventa più ironica, dialogica e analitica⁵⁵⁷. Il rapporto con l'attore diventa essenziale, perché è proprio attraverso il distanziamento che viene sollecitato l'atteggiamento critico dello spettatore. Il personaggio, nell'opera del drammaturgo tedesco, passa ancora in secondo piano, sottomesso alla trama, e in ciò si fonderebbe il suo "radicale aristotelismo". In certi testi come *La linea di condotta* (1930), l'autonomia dell'individuo è soltanto un'illusione della società borghese⁵⁵⁸. Una tale visione ovviamente ha ripercussioni sullo stato del personaggio.

Pirandello, a sua volta, crea un'ulteriore spaccatura, molto più ampia e di natura diversa, tra personaggio e attore. Mentre in Brecht è quest'ultimo a guardare il primo con un occhio critico, in Pirandello la situazione è rovesciata: i personaggi

⁵⁵⁴ Ivi, p. 29.

⁵⁵⁵ Ivi, p. 30.

⁵⁵⁶ Ivi, p. 32

⁵⁵⁷ Ivi, p. 33.

⁵⁵⁸ Primo *Lehrstück* di Bertold Brecht, nel quale viene veicolato il pensiero leninista relativo alle lotte di classe.

sono molto più consapevoli degli attori. A proposito di *Sei personaggi in cerca d'autore*, commenta Fuchs:

In place of illusion of definability, substantiality, continuity - all springing from the illusion of unmediated and spontaneous life - character here is split into two unsatisfactory halves, each being granted one or another of these essential traits. The six characters are definable, substantial, and continuous, but become strangely truncated aesthetic objects through their very exaggeration of these traits. The others, the actors, seem to have the attributes of unmediated and spontaneous life, but at the same time are undefined and insubstantial. Ironically, both groups can accede to a state of "living" character only in the moment of theatrical enactment [...]. In *Six Characters* Pirandello defined a set of reflections that later playwrights, among them Beckett, Handke, Heiner Müller, and others, could assume and build on. It is the theatricalist *Ur-text* in the modern period, demonstrating that character no longer offers the spectator ontological assurance, but embodies an unsolvable ontological problem.⁵⁵⁹

La nozione di personaggio come oggetto estetico, non come individuo con una psicologia, è fondamentale per comprendere la drammaturgia contemporanea. Sempre più "essere linguistico" e meno "essere corporeo", il personaggio ha potuto ridursi a semplice voce a cavallo tra il XX e il XXI secolo. I *Sei Personaggi* hanno aperto una riflessione che ha segnato le decadi seguenti. Tale filone di pensiero e fare teatrale fa capo alla tendenza all'astrazione riscontrata nell'arte del secolo XX. La frattura radicale con il figurativismo avviene con le avanguardie storiche, attraverso movimenti come il cubismo e il futurismo, che cercano di allontanare l'umano - Ortega y Gasset, interpretando tali cambiamenti, ha affermato che "il

⁵⁵⁹ [Al posto l'illusione della definibilità, sostanzialità e continuità dei personaggi – tutte derivate dall'illusione della vita diretta e spontanea – il personaggio è qui diviso in due metà insoddisfacenti, ognuna dando a una o l'altra questi tratti essenziali. I sei personaggi sono definibili, sostanziali e continui, ma diventano oggetti estetici stranamente troncati attraverso l'esagerazione di questi tratti. Gli altri, gli attori, sembrando avere gli attributi di vita diretta e spontanea, ma allo stesso tempo sono indefiniti e insostanziali. Ironicamente, entrambi i gruppi possono accedere allo stato di personaggio "vivo" soltanto al momento della messinscena. (...) In *Sei Personaggi*, Pirandello ha definito un insieme di riflessioni che drammaturghi che gli sono susseguiti, tra i quali Beckett, Handke, Heiner Müller, e altri, potevo adottare e costruirci sopra. Il testo teatralista delle origini (Urtext) nel periodo moderno, dimostra che il personaggio non offre più allo spettatore sicurezza ontologica, ma incarna un problema ontologico irrisolvibile]. Ivi, p. 34.

poeta comincia quando l'uomo finisce - nella pittura, musica, letteratura"⁵⁶⁰. Per il teatro la disumanizzazione dell'arte è più ardua poiché l'attore è il suo veicolo, ma è avvenuta lo stesso con modalità diverse, spostando il centro dell'interesse del fruitore. A questo riguardo la critica americana precisa:

Modernist character comes to the stage partly de-substantiated. The various means to accomplish this have in common a kind of layering that breaks apart the integrated image of human identity. The burden of signification (the answer to the question, what are we following?) begins to shift from the unfolding of character and plot to the more abstract interest of the play of ontological and ideological levels.⁵⁶¹

Abirached parla del personaggio portato al grado zero della personalità già nel teatro degli anni cinquanta, con drammaturghi come Beckett, Ionesco, Tardieu, Genet, Adamov (per restare in quelli di lingua francese). Nel dopoguerra, si è andato a cercare nella "effervescenza dell'irrazionale" le possibilità di una società diversa:

Le personnage en trouve, premièrement, dépouillé de toutes les collusions avec la vie psychologique et sociale qui lui avaient été imposées depuis Diderot: conditions, relations, caractère. Sont dévalorisées, du même coup, toutes les méthodes d'analyse qui expliquaient dans le théâtre traditionnel son comportement, et tous les modes d'expression qui leur étaient attachés: mise en évidence d'une causalité (voire d'un déterminisme) qui procède par enchaînements solides, reproduction des données de la vie de manière à ordonner progressivement les étapes d'un conflit, cohérence entre le dit et le fait, etc. Le personnage perd ainsi ses attributs les plus significatifs, soit qu'on dénonce, sur le mode du burlesque ou de la parodie, ses rapports avec famille, métier, culture, économie, soit qu'on le réduise rageusement au schéma d'une fonction et qu'on le montre aliéné par ses plus élémentaires relations avec les autres, soit encore qu'on l'inscrive d'emblée dans un autre univers, aux coordonnées insolites, ou il puisse vivre une histoire dont les développements échappent aux mesures des arpenteurs de l'âme. [...] s'il figure ici ou là comme pivot principal de la pièce, il est

⁵⁶⁰ Ortega y Gasset cit. in *Ibidem*.

⁵⁶¹ [Il personaggio modernista entra in scena parzialmente svuotato della sua sostanza. Gli svariati mezzi per raggiungere questo risultato hanno in comune un tipo di composizione che fa esplodere l'immagine integrata dell'identità umana. La ricerca del significato (La risposta alla questione 'Cosa stiamo vedendo?') comincia a migrare dallo svelamento del personaggio e della trama a un interesse più astratto a livelli ontologici e ideologici dell'opera]. Ivi, p. 35.

entouré de signes multiples qu'il ne domine pas (objets, bruits, mouvements, couleurs)
et soumis à une énergie dont le flux le déborde de toutes parts.⁵⁶²

Dal secondo Novecento in poi la tendenza alla disgregazione è andata sempre di più accentuandosi. Per questo motivo è necessario stabilire nuove categorie per la comprensione e analisi di questo principio fondamentale nell'era del postdrammatico.

3.2.3.2. L'impersonaggio

J.-P. Sarrazac ha introdotto il concetto d'*impersonaggio*. Per il drammaturgo e studioso francese, con la crisi del dramma ha inizio un processo più che altro di depersonalizzazione del personaggio⁵⁶³. Già Strindberg diceva che "niente è personale", e Mallarmé parlava dell'impersonale come di una "figura che non è niente".⁵⁶⁴ In questo percorso non si può dimenticare Artaud, che riprendendo il

⁵⁶² [Il personaggio si trova dapprima spogliato di tutti i suoi legami con la strada filosofica e sociale che gli erano stati imposti dopo Diderot: condizione, relazioni, carattere. Si svalutano d'un tratto tutti i metodi d'analisi che nel teatro tradizionale spiegavano il suo comportamento, così come tutti i modi d'espressione che sono ad esso legati: viene così messa in evidenza una causalità (ovvero un determinismo) che procede per concatenamenti solidi, riproducendo dei fatti della vita in modo da ordinare progressivamente le fasi di un conflitto, la coerenza tra ciò che viene detto e fatto, etc. Il personaggio perde, così, i suoi attributi più significativi, sia attraverso il burlesco o la parodia dei suoi rapporti familiari, professionali, culturali ed economici, sia attraverso la sua riduzione rabbiosa allo schema di una funzione, sia che lo si mostri alienato dalle relazioni più elementari con gli altri, sia che lo inscriviamo in un altro universo, caratterizzato da coordinate insolite, oppure che lui possa vivere una storia i cui sviluppi travalichino i confini dell'anima (...) Se [il personaggio] appare ancora qua e là come asse principale dell'opera, è comunque circondato da segni multipli che egli non domina più (oggetti, suoni, movimenti, colori) e sottomesso a un'energia il cui flusso travasa da tutte le parti]. Abirached, *La crise du personnage* cit., p. 392-393.

⁵⁶³ Questo concetto viene sviluppato a partire dal suo saggio "Enquête sur un inconnu: la déterritorialisation de l'homme", in cui il teorico francese difende la vicinanza del filosofo Gilles Deleuze alla drammaturgia di Strindberg. In un'intervista a Flore Garcin-Marrou, Sarrazac spiega: «Par ce texte, j'ai voulu attester que Deleuze était en quelque sorte le premier lecteur de Strindberg. Je suis parti des idées – très dramatiques – de "fuite" et de "traîtrise", chères à Deleuze, lesquelles s'appliquent bien à l'Inconnu du *Chemin de Damas*, personnage qui n'a pas de visage mais une superposition, une accumulation de masques. J'ai d'ailleurs forgé la notion di "impersonnage"» en résonance avec cela. Cfr. J.-P. SARRAZAC, "Enquête sur un inconnu: la déterritorialisation de l'homme", in <http://labo-laps.com/enquete-sur-un-inconnu-la-deterritorialisation-de-lhomme/> ; per l'intervista a Sarrazac, visitare <http://labo-laps.com/compte-rendu-du-seminaire-avec-jean-pierre-sarrazac/> .

⁵⁶⁴ Sarrazac, *Poétique du drame...*, cit., p. 229.

concetto d'impersonale di Mallarmé, evoca un "gioco di fisionomie puramente muscolari, applicate sui visi come delle maschere".⁵⁶⁵ In letteratura, il riferimento più significativo è l'*Uomo senza qualità* di Musil, in relazione al quale Blanchot discorreva sul "ruolo dell'impersonalità". Sarrazac vede come primo sintomo del passaggio all'impersonaggio una "estraneità radicale dagli altri e da sé stesso".⁵⁶⁶ Delucida molto bene il concetto in questo brano, a proposito di Beckett:

Contrairement à la dépersonnalisation qui entraîne l'abstraction et la vacuité totales du personnage, l'impersonnalisation crée un personnage ouvert à tous les rôles, à tous les possibles de l'humaine condition. L'impersonnage est fondamentalement *transpersonnel*. [...] Vladimir et Estragon, pour tromper leur ennui ou pour tenter de donner un sens à leur être-au-monde, ne cessent-ils pas d'improviser sur le canevas de l'humaine condition. [...] L'impersonnage beckettien, c'est l'homme, tout l'homme, dans la nudité de sa condition. Ce qui ne signifie pas l'homme dans sa généralité. L'impersonnage est de bout en bout *singulier*. *Singulier pluriel*, dans la mesure où il appartient au monde du "ils". Il s'agit de multiplier les masques superposés - jeu (au sens de série d'objets analogues) de masques -, de rendre de plus en plus ténu le fil du personnage et de plus en plus erratique son parcours. De se porter ainsi aux confins de la mimésis [...].⁵⁶⁷

L'Impersonaggio è dunque un personaggio transpersonale: modalità aperta, che può essere rintracciata già nello Strindberg di *Verso Damasco*. E' un personaggio "al confine della mimesi", "un ruolo che recita altri ruoli"⁵⁶⁸. Sarrazac spiega:

L'impersonnage, c'est le impersonnage en tant qu'il est définitivement sorti du cadre traditionnel de la *mimésis*, qu'il déborde la représentation et fait advenir les simulacres", dirait Deleuze. Lorsque Koltés s'empare de la figure de Roberto Suco et

⁵⁶⁵ Ivi, p. 232.

⁵⁶⁶ Ivi, p. 229

⁵⁶⁷ [Contrariamente alla depersonalizzazione, che fa scattare l'astrazione e la vacuità totale dei personaggi, l'impersonalizzazione crea un personaggio aperto a tutti i ruoli, a tutte le possibilità della condizione umana. L'impersonaggio è fondamentalmente transpersonale. (...) Vladimiro ed Estragone, per scacciare la noia o per tentare di dare un senso alla loro esistenza, non smettono di improvvisare sul canovaccio della condizione umana. (...) L'impersonaggio beckettiano è l'uomo, tutta l'umanità, nella nudità della propria condizione] Ivi, p. 233.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 235.

l'arrache au fait divers, il adopte celle ligne de fuite selon laquelle le personnage se transforme en impersonnage. [...] De façon significative, Roberto Zucco se compare à "un caméléon sur la pierre": le caméléonisme - changer de place en place d'identité - est le régime spécifique de l'impersonnage, personnage transpersonnel, transidentitaire.⁵⁶⁹

Nella strada verso l'impersonaggio, avviene un "passaggio al neutro", in cui il personaggio oltre a perdere il proprio carattere e diventare una specie di "uomo senza qualità"⁵⁷⁰ perde anche la volontà propria, facendosi attivamente passivo⁵⁷¹. Il personaggio moderno è, per Sarrazac, un personaggio generico che rende conto di tutta la condizione umana⁵⁷². Si sviluppa anche nella coralità⁵⁷³, è "coralizzato" nel senso che si stacca dall'azione per diventare riflessione⁵⁷⁴ con lo sviluppo della diegesi: diventa drammatico ed epico, sofferente e osservatore⁵⁷⁵. In questo senso, è anche testimone.

3.2.3.3. Personaggio-linguaggio: la figura

Dove si può andare dopo il grado zero della personalità, oltre l'impersonalità? Il personaggio di colpo può essere privato del nome, designato da una semplice iniziale, da una generica condizione sociale, dalla sua età, dalla sua condizione familiare. Si può ancora accrescere questa tendenza all'astrazione?

⁵⁶⁹ [L'impersonaggio è il personaggio definitivamente uscito del quadro tradizionale della mimesi, "che oltrepassa la rappresentazione per diventare 'simulacro'", direbbe Deleuze. Quando Koltés si appropria della figura di Roberto Suco e la sradica dai fatti, egli adotta quella linea di fuga secondo il personaggio si trasforma in impersonaggio. (...) In modo significativo, Roberto Zucco può essere comparato a "un camaleone sulla pietra": il camaleonismo - cambiare d'identità da luogo a luogo - è il regime specifico dell'impersonaggio, personaggio transpersonale, transidentitario.] Ivi, pp. 238-9.

⁵⁷⁰ Citazione del famoso romanzo di Musil, *L'uomo senza qualità* (1930), in cui il protagonista manifesta una palese "mancanza di volontà" come simbologia del Novecento.

⁵⁷¹ "Passivité active", più esattamente. Ivi, p. 195.

⁵⁷² Ivi, p. 200.

⁵⁷³ Per Sarrazac, la coralità indica la perdita del coro, nel senso antico di questo termine. Il coro moderno è disperso e discordante, una polifonia di voci, ed è anche esso parte del processo di depersonalizzazione: «Le personnage choral ne fait plus simplement l'expérience de la separation; il porte aussi dans le non-humain de l'humain: dans le bestial ou dans l'inanimé». Ivi, p. 206.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 216.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 220.

Adesso che già non si «opera più a partire dalla realtà controllabile dai sensi e dall'esperienza ancestrale accumulata dall'umanità»⁵⁷⁶?

Il personaggio entra allora nell'era della "sovranità del linguaggio"⁵⁷⁷. Mentre nel teatro aristotelico il linguaggio conserva un forte legame con la realtà, alla fine della modernità si riscontra un grande scarto tra i due piani. Nella mimesi borghese, i dialoghi sono subordinati al carattere e alle passioni del personaggio, la parola viene adeguata a ciò che s'intende designare; ossia, vi è una «sottomissione della realtà all'ordine della parola (logos)»⁵⁷⁸. A partire dagli anni cinquanta, invece, è il linguaggio a dettare le regole in modo completamente autonomo dalla realtà, come abbiamo già avuto modo di verificare⁵⁷⁹:

A leur point de départ [des dramaturges], il y a cette idée commune: nous ne gouvernons pas le langage, mais c'est lui qui nous domine, parce qu'il ne peut se discipliner dans le canaux de la rationalité où la culture, en Europe, a prétendu le maintenir; inefficace s'il s'agit de traduire la pensée, arbitraire lorsqu'il prétend figurer les choses par des mots, il est impuissant à assurer des liaisons un peu profondes entre les gens, et son impérialisme masque la faillite des hommes à s'appropriier le monde, voire à le comprendre seulement.⁵⁸⁰

Questa idea che sta alla base di tante opere teatrali ha dato origine a diverse modalità estetiche nella letteratura drammatica, come il teatro del quotidiano – nel cui filone Vinaver è normalmente collocato dalla critica - o un teatro dell'eccesso

⁵⁷⁶ Abirached, *La crise du personnage...*, cit., p. 450.

⁵⁷⁷ David Barnett fa notare, analizzando il testo *Attempts on her life* (1997) del drammaturgo inglese Martin Crimp, che la separazione tra il parlante e il parlato è un tratto importante del postdrammatico. Cfr. D. BARNETT, "When a Play is not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts", *New Theatre Quarterly*, vol. 24, n° 1, Cambridge University Press, 2008, pp 14-23.

⁵⁷⁸ Ivi, p. 151.

⁵⁷⁹ Cfr. punto 3.2.2.3.

⁵⁸⁰ [Come punto di partenza (dei drammaturghi) c'è questa idea comune: noi non governiamo il linguaggio, è lui che ci domina, perché esso non può essere disciplinato dentro i canali della razionalità dove la cultura, in Europa, ha preteso di mantenerlo; è inefficace se si tratta di tradurre il pensiero, è arbitrario quando intende raffigurare le cose tramite le parole, è impotente per tradurre dei legami un po' più profondi tra le persone, e il suo imperialismo maschera il fallimento degli uomini nel appropriarsi del mondo o semplicemente nel comprenderlo]. Ivi, p. 400.

verbale, in cui il linguaggio è fagocitante, come quello di Novarina, per citare due esempi contrastanti.

J.-P. Ringaert e Julie Sermont si sono occupati del personaggio anche nei decenni successivi. In *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition* (2006) gli autori tracciano un dettagliato quadro dei cambiamenti avvenuti nel suo statuto a partire dagli anni cinquanta, contemplando aspetti relativi alla sua identità, al suo rapporto con l'azione, la temporalità, la parola, gli altri personaggi, fra altre cose. Il "nuovo personaggio", quel personaggio che si è aperto nel dopoguerra, ha continuato ad aprirsi negli anni Sessanta e Settanta, subendo l'influenza del *Nouveau Roman*⁵⁸¹. Mentre il teatro del dopoguerra (Ionesco, Beckett, Tardieu) ha «depersonalizzato il personaggio rendendolo giocattolo in una macchina narrativa e linguistica che può funzionare a vuoto»⁵⁸², gli autori del *Nouveau Roman* desiderano piuttosto trasformarlo in un essere attraversato da parole. Anche per Vinaver e Genet, attivi in quegli anni, ma ancora legati a un'idea di personaggio più identificabile, lo riducono a un "materiale da trattare". All'interno di un quadro abbastanza articolato sull'uso del personaggio e sul suo rapporto con le diverse teatralità che fonda o in cui s'inserisce, il personaggio può manifestarsi come "istantanea drammatica", "effetto-personaggio", "voce", e infine "personaggio-presenza", l'apice del postdrammatico. Gli studiosi francesi sottolineano come nelle drammaturgie postbrechtiane il rapporto tra il reale e l'immaginario si faccia sempre più complesso. Esiste una tendenza nella scrittura teatrale della contemporaneità al rifiuto o alla negazione della pratica (tipica del dramma assoluto) di bandire dalla scrittura tutto quello che può portare lo

⁵⁸¹ Si tratta di un filone letterario nato in Francia negli anni Sessanta e Settanta. Tra le sue caratteristiche dominanti si potrebbe indicare il desiderio di andare oltre alla soggettività umana e, dunque, la rarefazione o perfino il rifiuto del personaggio come individuo dotato di carattere. Alcuni romanzieri di questo movimento si sono anche dedicati al teatro, come Margherite Duras e Nathalie Sarraute. Quest'ultima, in particolare, nella pièce *Pour un oui ou pour un non* (1982) riesce a sprigionare il potere del linguaggio al di là di ogni referenza mimetica. I personaggi sono designati H1 e H2. Cfr. l'analisi presente in P. PAVIS, *Le Théâtre Contemporain*, Paris, Armand Colin, 2011², pp. 36-50.

⁵⁸² J.-P. RYNGAERT – J. SERMON, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006, [coll. "Sur le théâtre"], p. 61.

spettatore a riconoscere la propria situazione attraverso il meccanismo d'identificazione. Molti scrittori quindi fanno perno sull'enunciazione al presente: quell'*irruzione del reale* di cui parla Lehmann. Si stabilisce un gioco paradossale tra realtà e rappresentato, che mette in una posizione scomoda l'idea comune di teatralità:

Dès lors que la mise en forme d'une fable continue, homogène, n'est plus la priorité des auteurs et qu'ils préfèrent se consacrer aux actions et aux effets de la parole, ils émancipent effectivement l'image théâtrale. Puisque la parole fait être, la scène n'est plus cantonnée à offrir un lieu de figuration illustrative (quand elle n'en est pas empêchée); elle est davantage un espace de jeu que de faire semblant. Pour autant, les auteurs contemporains n'en ont pas forcément fini de raconter des histoires, de fictionnaliser des situations, d'inventer des communautés imaginaires; on ne peut donc pas évacuer la question du personnage. [sott. nostra] ⁵⁸³

Ryngaert e Sermon fanno notare che - come abbiamo detto anche noi prima - Lehmann non approfondisce le implicazioni e i presupposti drammaturgici del testo teatrale postdrammatico, anche se afferma la sua dignità artistica all'interno di un teatro in cui esso non è più necessariamente in primo piano. L'arte dell'autore non tramonta né viene messa al servizio del performativo, ma collocata in una posizione «fuori da opposizioni dualiste testo/affabulazione/personaggio vs scena/performance/attore»⁵⁸⁴:

Dès lors que les auteurs passent d'un paradigme mimétique (qui soumet la scène à l'ordre du vraisemblable) à un paradigme ludique (qui ne cherche pas, met en crise ou critique la prise de l'illusion), ils peuvent en effet proposer des univers conçus comme des touts, cohérents, avec leurs habitants et leurs fonctionnements spécifiques, sans

⁵⁸³ [Da quando la creazione di una fabula continua, omogenea, essa non è più priorità degli autori e da quando essi preferiscono dedicarsi alle azioni e agli effetti della parola, loro emancipano effettivamente l'immagine teatrale. Poiché è la parola che fa esistere, la scena non è più soltanto un luogo di figurazione illustrativa (quando non glielo impediscono); è più uno spazio di gioco che di finzione. Tuttavia, gli autori contemporanei non hanno necessariamente smesso di raccontare storie, creare situazioni di finzione, inventare comunità immaginarie; perciò non possiamo evadere la questione del personaggio]. Ivi, p. 113.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 114

pour autant les imposer comme des microcosmes devant emporter la conviction. [sott. nostra] ⁵⁸⁵

Drammaturgia come gioco, quindi, che non intende rappresentare niente né farsi credibile: si passa dal paradigma mimetico al paradigma ludico. In quest'ultimo il personaggio può assumere diverse valenze. Ryngaert e Sermon affrontano la questione riscattando la nozione di *persona* - specificamente quella del teatro latino - nel senso di "corpo singolare di parola"⁵⁸⁶. Mentre nel teatro greco la *dramatis persona* esiste in un universo mimetico, nel teatro latino ciò non avviene: la scena non rinvia a qualcosa di diverso da sé, ovvero alla fabula, ma esiste per sé stessa⁵⁸⁷:

[...] jouissant des effets et des pouvoirs de la parole sans les soutenir d'aucune vérité finale ou essentielle, le théâtre latin n'est pas un lieu de réflexion du réel: il n'a pas vraiment pour enjeu d'en augmenter la compréhension, il n'a pas d'intention pédagogique, ne délivre pas de message philosophique. [...] [Les auteurs latins] conçoivent la parole théâtrale comme un matériau, phonique, rythmique, avant d'en faire un support narratif et un vecteur d'informations. ⁵⁸⁸

L'attore romano è un oratore, che agisce con le parole nelle vesti di sé stesso. Nella cultura greca la parola ha un rapporto mimetico con il mondo ed è portatrice

⁵⁸⁵ [Dal momento in cui gli autori passano da un paradigma mimetico (che sottomette la scena all'ordine della verosimiglianza) a un paradigma ludico (che non cerca l'illusione, la mette in crisi o prende una posizione critica nei suoi confronti), possono in effetti proporre degli universi concepiti come totalità, coerenti, con i loro abitanti e un loro funzionamento specifici, senza però imporli come microcosmi dei quali avere convinzione]. *Ibidem*.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 115.

⁵⁸⁷ Citando uno studio di F. Dupont, viene data la distinzione tra *persona* nel teatro romano e *prosopôn* nel teatro greco. Mentre la prima deriva dal verbo *per-sonare*, che significa "fare risuonare attraverso", il secondo si riferisce alla maschera teatrale o viso; la prima ha a che fare con l'ascolto, il secondo con la visione. Mentre il teatro greco rappresenta il personaggio attraverso una maschera che si sovrappone all'attore, il teatro romano "sfigura l'interprete". Spiega Dupont: «Il *prosopôn* non maschera, ma esibisce (...), nasconde il viso dell'attore, senza sostituirlo con un altro». Cit. in Ivi, p. 115

⁵⁸⁸ [(...) godendo degli effetti e dei poteri della parola senza sostenere alcuna verità finale o essenziale, il teatro latino non è un luogo di *riflessione* [n.t.: nel senso di riflettere in modo speculare, mimetico] del reale: non mira ad aumentare la comprensione, non ha intenzioni pedagogiche né comunica messaggi filosofici. (...) [Gli autori latini] concepiscono la parola teatrale come un materiale, fonico, ritmico, prima di far di essa un supporto alla narrazione e un vettore d'informazioni]. Ivi, p. 115.

di verità; nella cultura romana la parola non porta altra verità che quella del soggetto che la pronuncia. E' sorprendente l'avvicinamento alle poetiche della contemporaneità:

D'une certaine manière, elle [la parole] est, par essence, **performative**: elle engage l'être intégralement. Du coup, priver les mots d'une identité subjective qui les fonde, leur retirer ce visage qui normalement manifeste la volonté, la responsabilité, la conscience de celui qui les énonce, c'est faire en sorte que personne ne parle - c'est-à-dire, tout à la fois: "quiconque" e "aucun". ⁵⁸⁹

La sostituzione di un viso individualizzato per un "effetto di persona" significa far dell'attore una presenza neutra che manifesta "stati di parola" che lo attraversano. Questo tipo di meccanismo dà vita, secondo Ringaert e Sermon, a *drammaturgie della persona*, ossia, drammaturgie fondate nella concezione del personaggio esclusivamente come linguaggio:

Les dramaturgies de la *persona* ne cherchent pas à constituer des entités personnifiées – intentionnelles, substantielles. Elles définissent des dispositifs d'élocution e d'apparition, qui sont autant des rôles provisoires. Ce régime de représentation est à rapprocher de cette forme de personnage alternatif qu'on a désormais coutume d'appeler "figure".⁵⁹⁰ [sott. nostra]

In questo piccolo brano spiccano due punti importanti per lo statuto del personaggio postdrammatico: (i) il personaggio come dispositivo di un congegno linguistico, (ii) la provvisorietà dei tratti eventuali delineati, poiché ci troviamo in un territorio in divenire. In primo luogo, il personaggio diventa un *atto linguistico*. In

⁵⁸⁹ [In un certo senso, essa (la parola) è **essenzialmente performativa**: impegna l'essere integralmente. D'un tratto, privando le parole di un'identità soggettiva che le fonda, ritirando loro quel volto che normalmente manifesta la volontà, la responsabilità, la coscienza di colui che le enuncia, significa di fatto far sì che nessuno parli - ovvero, che tutti parlino allo stesso tempo: 'chiunque' e 'nessuno']. Ivi, p. 116

⁵⁹⁰ [Le *drammaturgie della persona* non cercano di costruire entità personificate - intenzionali, sostanziali. Definiscono (invece) dei dispositivi d'enunciazione e apparizione, che sono comunque dei ruoli provvisori. Questo regime di rappresentazione deve essere avvicinato a certe forme alternative di personaggio che ormai siamo abituati a chiamare "figure"]. Ivi, p. 117

secondo luogo, parliamo di movimento, di *divenire*, all'interno di una visione non ontologica, come contemplata da Derrida⁵⁹¹.

Con il termine "figura", già usato da Blanchot, si designa quello che chiamiamo più ampiamente personaggio-linguaggio⁵⁹². Lo scrittore e filosofo francese, discorrendo sui personaggi di Beckett, li identifica con "superfici di linguaggio" in cui la scrittura si accontenta di registrare le manifestazioni insignificanti⁵⁹³. Le figure sarebbero dunque «presenze parlanti polifoniche» che "non hanno altra verità oltre il qui e ora teatrale della loro enunciazione".⁵⁹⁴

Anche Sarrazac, prima di sviluppare il concetto di impersonaggio, parla di "figura" in *L'Avenir du drame* (1999)⁵⁹⁵. È ugualmente il teatro di Beckett a fornire lo spunto per la definizione di questo nuovo approccio all'essere di finzione⁵⁹⁶:

La figure ne représente donc ni l'hypostase ni la dissolution mais un nouveau statut du personnage dramatique: personnage incomplet et discordant qui en appelle au spectateur pour prendre forme; personnage à construire.⁵⁹⁷

La figura non si pone dunque come simulacro, ma come apertura all'immaginario⁵⁹⁸; suggerisce, piuttosto che descrivere. Se l'impersonaggio si è scostato da quel "effetto di reale" tipico del paradigma mimetico, de-psicologizzandosi e andando verso una trasversalità, il personaggio-figura è configurazione di linguaggio che opera al livello della suggestione, con varie

⁵⁹¹ Ci riferiamo al concetto di *divenire* all'interno della teoria della "différance" di Derrida, in cui non esiste più significato trascendentale, originale e organizzatore ma soltanto il *divenire*, contro ogni significato prefissato. Cfr. J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

⁵⁹² Ryngaert - Sermon, *Le personnage théâtral contemporain...*, cit., p. 117.

⁵⁹³ *Ibidem*.

⁵⁹⁴ «Présences parlantes polyphoniques, les figures n'ont d'autre vérité que l'ici et maintenant théâtral de leur énonciation». Ivi, p. 118.

⁵⁹⁵ J.-P. SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999, [Poche n° 24].

⁵⁹⁶ «La voix et le corps se sont désassemblés. (...) La figure consacre ainsi une perte d'identité progressive du personnage et sa définitive non-correspondance avec son passé». Ivi, p. 86-7.

⁵⁹⁷ [La figura non rappresenta né l'ipostasi né la dissoluzione, ma un nuovo statuto del personaggio drammatico: personaggio incompleto e discordante, che chiama lo spettatore in causa per prendere forma; personaggio da costruire]. Ivi, p. 87.

⁵⁹⁸ «Les écritures de la figure prennent le spectateur au jeu de la fiction sans jamais le rendre dupe de l'illusion»; Ryngaert - Sermon, *Le personnage théâtral...*, cit., p. 120.

gradazioni: silhouette, istantanea drammatica e altro ancora⁵⁹⁹, stati transitori e in divenire.

3.2.3.4. Voci e tessitura polifonica

La voce si afferma sempre di più come riferimento analitico fondamentale per i testi teatrali della fine del XX secolo e inizio del XXI. Per "voce" non s'intende la voce dell'attore in scena, ma la voce nel testo. Il suo dilagarsi è conseguenza dell'adozione da parte degli autori teatrali di un nuovo meccanismo compositivo, quello della *polifonia*⁶⁰⁰. La trasformazione del testo teatrale in opera polifonica comporta un radicale cambiamento nella sua natura⁶⁰¹.

L'enciclopedia Treccani definisce la "polifonia" nel seguente modo:

Tipo di scrittura musicale che prevede l'insieme simultaneo di più voci (umane e/o strumentali) su diverse altezze sonore, che procedono in direzioni parallele o opposte per intonare inni, preghiere, canzoni, ma anche per suonare concerti e sinfonie. In senso lato la p. può indicare qualsiasi aggregazione verticale di suoni, come per es., nel linguaggio dell'armonia, un accordo. Al concetto di polifonia si oppone quello di monodia.⁶⁰²

Il teorico russo Michail Bachtin è stato il primo ad applicare questo termine in ambito linguistico-letterario, forgiando il concetto di *romanzo polifonico*. Analizzando l'opera di Dostoevskij, Bachtin conclude che l'autore utilizza la polifonia come stile compositivo consapevole installando il dialogismo e l'alterità, specchio della società russa frammentata dell'epoca. Nel romanzo polifonico, la parola del personaggio è autonoma, non corrisponde necessariamente all'ideologia

⁵⁹⁹ Non è utile entrare nel dettaglio in questo momento, senza esempi concreti. Alcune varianti verranno toccate nel capitolo IV. Per uno studio della proposta critica di Ryngaert e Sermon, cfr. il volume citato.

⁶⁰⁰ Abbiamo già indagato brevemente sulla polifonia in un articolo precedentemente pubblicato, argomento che è intrinsecamente relazionato al tema del Teatro delle voci (come lo chiama Le Pors, sulla scia di Sarrazac). A. C. DE CARVALHO CARNEIRO, "Il collasso del dramma: cosa rimane?", *Itinera*, vol. 5, 2013, disponibile su: <http://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/2924>.

⁶⁰¹ Ricordiamo l'importanza della musicalizzazione nell'estetica del postdrammatico di Lehmann.

⁶⁰² <http://www.treccani.it/enciclopedia/polifonia/>

dell'autore; esso è responsabile delle sue parole e carica in esse un proprio vettore ideologico. Inoltre, il protagonista interagisce con altri personaggi che impiegano altre modalità linguistiche e approcci assiologici. Pertanto, il romanzo polifonico si caratterizza dalla pluralità di voci e della dispersione dei punti di vista. La sua dialogicità è identificabile attraverso costruzioni grammaticali ma anche attraverso quello che il teorico russo chiama *ideologemi*, forze che rappresentano certi contenuti di stampo assiologico. Cesare Segre fa queste considerazioni che delucidano bene l'apporto della critica bachtiniana:

Ciò che Bachtin ha rivelato è che nel romanzo s'intrecciano molte voci e molti linguaggi, al di là dell'eventuale caratterizzazione stilistica o linguistica dei singoli personaggi attraverso i loro discorsi. Ci sono anzitutto, nella parte non dialogica, i vari linguaggi sociali, espressione di ideologie, classi, mestieri, ambienti (...). Il quadro della realtà rappresentata rinvia alla complessità della società reale tramite i riferimenti al quadro delle manifestazioni linguistiche. Poi s'incontrano i registri e gli stili individuali. Che non sono soltanto quelli propri dello scrittore e quelli dei differenti personaggi. Perché la citazione 'pura' di questi registri, attraverso i discorsi diretti, si complica mediante contaminazioni e sovrapposizioni. Sono le contaminazioni, le mescolanze tra i registri di un personaggio e quelli del narratore, o di qualunque intermediario; sono sovrapposizioni tra l'intenzione del narratore e del personaggio.⁶⁰³

Spiccano, e ci tornano utili, le idee di (i) eterogeneità, (ii) contaminazione e (iii) sovrapposizione. Il tessuto verbale polifonico è eterogeneo, gioca con una varietà di registri, stili, linguaggi e perfino lingue. Inoltre, avviene la contaminazione – dei generi, per esempio – tra elementi distinti; contaminazione che può espandersi in modo rizomatico, producendo elementi ibridi. La sovrapposizione, nel brano citato, si riferisce all'aspetto intenzionale tra autore e personaggio, ma se dovessimo pensare all'essenza del concetto, esso può indicare per esempio a livello

⁶⁰³ C. SEGRE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-4.

acustico un'operazione di *overlapping* (accavallamento sonoro di più tracce audio) o di *superimposition* (accavallamento immaginifico)⁶⁰⁴.

Una delle modalità più emblematiche dello scrivere un testo teatrale oggi è costruire un'architettura sonora / tessitura di suoni / partitura in cui voci s'intrecciano secondo parametri variabili. Questo "teatro delle voci"⁶⁰⁵ rinvia a uno spazio acustico prima che scenico, a una modalità compositiva più simile alla musica – quella "musicalizzazione" presente nell'estetica del postdrammatico⁶⁰⁶.

Inevitabile non pensare ad Artaud e alla sua lingua sconnessa ma estremamente ritmica e piena di risonanze⁶⁰⁷. Nel suo radiodramma *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1948), le sue parole "carnali" diventano voci per l'udito, inframezzate da rumori, grida, vocalizzi incomprensibili (glossolalie)⁶⁰⁸. Anche l'avanguardia futurista ha dato il suo contributo attraverso Fortunato Depero e le sue canzoni "rumoriste" e poesie "onomalinguistiche", Khlebnikov e il canto degli uccelli, la poesia lettrista e la poesia sonora influenzate da Dufrene, Chopin e

⁶⁰⁴ Sono entrambi termini cinematografici.

⁶⁰⁵ Così designa Sandrine Le Pors le scritture che aderiscono all'estetica del personaggio-voce. Cfr. S. LE PORS, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, [Coll. "Le Spectaculaire"], Rennes, PUR éditions, 2011. Anche Lehmann parla del Teatro delle voci (*Theater der Stimmen*) come una modalità del postdrammatico. Cfr. Lehmann, *Postdramatisches Theater* cit, p. 274.

⁶⁰⁶ Catherine Bouko, studiosa del postdrammatico, ha dedicato un interessante articolo alla musicalità nel teatro postdrammatico, cercando di dare forma alla "teoria della semiotica auditiva indipendente" di Lehmann. In esso spiega come la musicalità immanente al testo possa mettere il dramma in secondo piano: «In postdramatic theory, the intrinsic musicality of the text is as important as its dramatic content, and in many cases even more important. Lehmann does not develop his theory of independent auditory semiotics. Rather, it is mentioned in his general postdramatic theory, in which he assumes the emergence of a new scenic language, which is both linguistic and non-linguistic, and in which the sensory stimuli (the sounds) are as important as the meaning of the words». C. BOUKO, "The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics", p. 28, disponibile in <http://www.enl.auth.gr/gramma/gramma09/bouko.pdf>.

⁶⁰⁷ Cfr. punto 2.1. Così si fa chiara l'eredità del visionario Artaud nelle scritture contemporanee.

⁶⁰⁸ Per un'interessante analisi del linguaggio radiofonico in Artaud, cfr. J.-C. CHABANNE, "La radio et son double: 'Pour en finir avec le jugement de dieu' d'Antonin Artaud", in *Écritures radiophoniques*, atti del convegno di Clermont-Ferrand (1996), dir. Isabelle Chol e Christina Moncelet, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, pp. 147-163.

Disponibile in https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/917947/filename/artaud_radio.pdf

Heidsieck⁶⁰⁹. In tempi più recenti, potremo citare il lavoro di Luciano Berio e Edoardo Sanguinetti⁶¹⁰, così come gli esperimenti di Mauricio Kagel⁶¹¹.

Il percorso della musica verso l'astrazione ha influenzato molto la scrittura. All'inizio dell'Ottocento la teoria delle arti ha iniziato a mettere in luce la crisi della sua concezione mimetica, e il romanticismo tedesco ha eletto la musica ad arte suprema perché immateriale, capace di suggerire l'infinito⁶¹². Ispirata alla musica anche la pittura ha questa aspirazione e, nel desiderio di fondersi con essa nasce l'idea wagneriana dell'opera d'arte totale⁶¹³. La musica strumentale era messa a un livello inferiore rispetto alla musica vocale fino al secolo XVIII, poiché «le parole conferivano un senso all'insieme dei suoni, la cui funzione era rafforzare [...] l'impatto del testo sul pubblico»⁶¹⁴. Il problema dell'autonomia espressiva dell'arte musicale viene posto nel Settecento, alla ricerca di una dimensione più "sentimentale" che imitativa o narrativa. Solo allora la musica strumentale guadagna terreno, staccatasi dalle voci. Gli altri ambiti artistici vengono di conseguenza contaminati:

L'attrazione della pittura verso la musica comincia quando le fondamenta della mimesi iniziano a vacillare, nella seconda metà del Settecento, allorché la teoria dell'arte, da Diderot a Quatremère de Quincy, insiste sul carattere artificiale dell'opera artistica. La dottrina winckelmanniana del bello ideale, variamente interpretata, era nutrita dall'esigenza d'innalzare l'arte al di sopra della natura per porla nel superiore dominio della bellezza. [...] [Posteriormente], nell'estetica romantica la musica, indefinita, libera da funzioni discorsive o mimetiche, trionfa sulle altre arti. Per Eugène Delacroix,

⁶⁰⁹ Le Pors, *Le théâtres des voix* cit, p. 20.

⁶¹⁰ La proficua collaborazione artistica tra Luciano Berio e Edoardo Sanguinetti ha dato origine per esempio a *Laborintus II*, che utilizza poesie della prima raccolta poetica di quest'ultimo, *Laborintus* (1956), nonché testi di T. S. Eliot, Ezra Pound e della Bibbia. Sanguinetti lavorava sulla disgregazione del linguaggio utilizzando anche la tecnica dell'assemblaggio.

⁶¹¹ Il compositore argentino Mauricio Kagel ha fatto del teatro un elemento preponderante nella sua musica, e ha lavorato molto con i radiodrammi.

⁶¹² C. SAVETTIERI, "Dalla crisi della mimesi all'astrazione. Un percorso in chiave musicale", in Atti del Convegno "Immagine, immaginazione, Creazione", Pisa 26-27 giugno 2006, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Fabrizio Serra, 2006, p. 153.

⁶¹³ Sull'idea di *Gesamkunstwerk* o opera d'arte totale, cfr. M. SMITH, *The total work of art. From Bayreuth to Cyberspace*, New York / London, Routledge, 2007.

⁶¹⁴ SAVETTIERI, *Dalla crisi della mimesi all'astrazione...*, cit., p. 154.

amico intimo e profondo estimatore di Chopin, la natura non è un'entità da imitare, ma un vocabolario di cui l'artista si serve per esprimere la propria interiorità.⁶¹⁵

Non a caso l'opera di Delacroix, considerato il maggiore esponente della pittura romantica francese, ha influenzato così tanto gli impressionisti. È l'inizio della concezione musicale della pittura, che allora inizia a staccarsi del figurativo per avvicinarsi all'astratto, adottando altri principi compositivi⁶¹⁶. Come la musica, la pittura veniva in quel periodo considerata un'arte spirituale, ovvero, un'arte la cui identità «non risiede nel soggetto raffigurato, né nell'imitazione della natura, ma nella *qualità espressiva dei suoi mezzi specifici*: i colori e la disposizione delle masse, che suscitano emozioni non traducibili in parole»⁶¹⁷. La letteratura era invece un'arte mimetica e descrittiva, così come il teatro, lontana dall'ineffabile. Baudelaire, a proposito di Delacroix, dichiara nel Salone del 1859:

Il y a évidemment un ton particulier attribué à une partie quelconque du tableau qui devient clef et qui gouverne les autres. Tout le monde sait que le jaune, l'orangé, le rouge, inspirent e représente des idées de joie, de richesse, de gloire et d'amour; mais il y a des milliers d'atmosphères jaunes ou rouges, et toutes les autres couleurs seront affectées logiquement dans une quantité proportionnelle par l'atmosphère dominante. L'art du coloriste tient évidemment par de certains côtés aux mathématiques et à la musique...⁶¹⁸

Baudelaire evidenzia l'idea di una chiave di lettura non narrativa ma associativa, secondo le innumerevoli atmosfere che le combinazioni tra elementi

⁶¹⁵ Ivi, p. 154.

⁶¹⁶ «Il piacere che un quadro può dare è completamente diverso da quello di un'opera letteraria. (...) Esiste un'impressione che risulta da un arrangiamento di colori, luci, ombre, etc. È quello che chiamiamo la musica del quadro. Prima ancora di sapere quello che il quadro rappresenta, voi entrate in una cattedrale e vi trovate in una distanza troppo grande dal quadro per sapere ciò che rappresenta, e spesso siete presi da questo 'accordo' magico»; Delacroix cit. in ivi p. 156.

⁶¹⁷ Ivi, p. 157.

⁶¹⁸ [C'è evidentemente una tonalità particolare attribuita a una qualunque parte del quadro che diventa chiave e che governa le altre. Tutto il mondo sa che il giallo, l'arancione, il rosso ispirano e rappresentano idee di gioia, ricchezza, gloria e amore; ma esistono migliaia di atmosfere gialle e rosse, e tutti gli altri colori saranno logicamente influenzati in una quantità proporzionale all'atmosfera dominante. L'arte del colorista ha a che fare, per certi versi, con i matematici e la musica...]. Baudelaire cit. in ivi, p. 158.

(nel caso, i colori) possono creare. Si tratta della "musica dei colori" propugnata dalla scuola simbolista, già improntata a forte astrazione, e che suona così familiare alla luce dei discorsi che abbiamo sviluppato finora. A sua volta, lo scrittore Camille Mauclair, importante storico dell'impressionismo e del simbolismo, dichiara che «un paesaggio diventa una sorta di sinfonia, partendo da un tema (il punto più luminoso, per esempio) e sviluppando sulla tela variazioni su questo tema»⁶¹⁹. Avendo in mente questa idea è più facile capire l'avvicinamento tra il concetto di paesaggio in Gertrude Stein⁶²⁰ e la concezione "musicale" del linguaggio sviluppatasi dalla seconda metà del XX secolo in avanti, fino alla radicalizzazione dell'ultimo trentennio.

Debussy è stato un importante precursore in ambito musicale, poiché ha frammentato l'unità del discorso musicale e si è concentrato «su singoli suoni, accordi ambigui che perdevano la funzionalità armonica, acquistando un valore puramente timbrico»⁶²¹. Il compositore francese ha abolito il principio dello sviluppo e concepito la forma musicale per accostamenti e ripetizioni. Anche se ispirato da quadri in alcuni casi, non ha un approccio descrittivo; crea una tessitura autonoma, piena di risonanze ed echi. Tutta la musica dodecafonica da Schönberg in poi, la Nuova Musica e la musica sperimentale degli anni Settanta hanno un'importanza centrale nel dialogo tra le altre arti, anche quella teatrale. Questi principi compositivi di natura musicale sono stati adottati dagli autori teatrali che spingevano verso un rinnovamento estetico del dramma o il suo superamento.

In questo contesto si sviluppa l'estetica della voce. Non parliamo di personaggio-voce, perché a nostro avviso si tratta esattamente di un gradino in più di dissoluzione riguardo al personaggio-linguaggio "figura": mentre quest'ultima preserva ancora delle "sembianze umane" in forma di silhouette o istantanee drammatiche, le voci hanno un potenziale ancora più astratto e puramente ritmico.

⁶¹⁹ Ivi, p. 162

⁶²⁰ Su Stein e la *landscape play*, cfr. p. 145 (nota 396) e pp. 119-21.

⁶²¹ Savettieri, *Dalla crisi della mimesi...*, cit. p. 162.

Sandrine Le Pors ha svolto uno studio approfondito del tema, sottolineando che il lavoro drammaturgico oggi (per l'autore, ma anche per il lettore-spettatore, altri addetti al lavoro, critici e studiosi) comporta «lo studio dell'organizzazione di queste voci [testuali] così come del loro modo di apparizione»⁶²². Attraverso l'utilizzo dell'estetica della voce, il testo teatrale si rende molto più elastico:

Les nouvelles modalités d'apparition de la voix dans les textes contribuent au renouvellement des écritures dramatiques, spécialement chez celles qui ne se plient plus nécessairement à un espace-temps unifié ou qui, se refusant à montrer tel ou tel événement, préfèrent les convoquer dans l'imagination du lecteur et du spectateur. Les voix peuvent ainsi offrir la possibilité d'ouvrir le texte théâtral à d'autres distributions de la parole dans l'espace et dans le temps: un espace qui se structure parfois uniquement par les voix (quand les indications spatiales sont totalement écartées), un temps qui (surtout avec l'abandon de la norme chronologique) peut se pluraliser en différents temps.⁶²³

Con la voce, la dimensione ritmica della parola è dominante. Si crea quello che Le Pors denomina "spazio fonico" o "spazio della foné" (*espace phoné*), nel senso greco della parola – lingua, voce o suono:

L'articulation entre l'émergence de voix et la construction d'un travail rythmique où les répliques composent un large éventail de signaux sonores contribue à façonner ce que j'appellerais un "espace phoné". L'espace phoné qui se caractérise d'abord par une absence de point centrifuge (il est souvent le carrefour de voix entremêlées) est

⁶²² S. LE PORS, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, [Coll. "Le Spectaculaire"], Rennes, PUR éditions, 2011, p. 15.

⁶²³ [Le nuove modalità di apparizione della voce nei testi contribuiscono al rinnovamento delle scritture drammatiche, specialmente quelle che non si piegano più necessariamente a uno spazio-tempo unificato o che, rifiutandosi di mostrare questo o quell'evento, preferiscono evocarli nell'immaginazione del lettore e dello spettatore. Le voci possono quindi offrire la possibilità di *aprire il testo teatrale ad altri modi di distribuzione della parola nello spazio e nel tempo*: uno spazio che forse può strutturarsi solamente a partire dalle voci (quando le indicazioni spaziali sono totalmente aperte), un tempo che (soprattutto con l'abbandono di uno sviluppo di tipo cronologico) può moltiplicarsi in differenti tempi. Altrettanti fenomeni che, benché costituiscano una tendenza secondaria, portano a ripensare alla posizione del personaggio nel dramma, non appartenendo tale spazio unicamente al luogo in cui il personaggio si colloca ma trovandosi piuttosto assoggettato all'incessante spostamento delle coordinate enunciative e ritmiche]. Ivi, p. 36.

travaillé selon une logique de composition rythmique qui place les locuteurs non pas en premier chef dans une "situation dramatique" mais dans une "situation d'énonciation" qui engage un jeu sur la surface du langage.⁶²⁴

Lo spazio fonico è dunque uno "spazio" costruito dal linguaggio tramite un lavoro sul ritmo e sull'ascolto, secondo principi compositivi principalmente musicali. L'opera teatrale *Protocoles* (1968), di Edoardo Sanguinetti, è pionieristica in questo senso poiché «sconvolge radicalmente il nostro rapporto con il personaggio e il linguaggio»⁶²⁵. Negli stessi anni, anche Peter Handke lavora verso un teatro della voce (*Profezia*, 1966) e del rifiuto totale del mimetico (*Insulti al pubblico*, 1966). L'abbandono del teatro mimetico indica lo spostamento a un teatro della percezione. Quindi il lavoro drammaturgico di creazione di uno "spazio fonico" pone principalmente l'attenzione sulla percezione acustica del linguaggio.

La voce, per Le Pors, ha diversi gradi e modalità⁶²⁶. Può comprendere quel "transpersonale" dell'impersonaggio sarrazachiano, così come il personaggio figura,

⁶²⁴ [L'articolazione tra l'emersione di voci e la costruzione di un lavoro ritmico in cui le battute compongono un ampio ventaglio di segni sonori contribuiscono a creare quello che chiamerò 'spazio fonico'. Lo spazio fonico, caratterizzato in primis da un'assenza di punto centrifugo (è spesso un crocevia di voci mischiate), viene lavorato secondo una logica di composizione ritmica che colloca i parlanti non in una situazione drammatica ma in una "situazione d'enunciazione" che dà luogo a un gioco nella superficie del linguaggio]. Ivi, p. 43.

⁶²⁵ Ivi, p. 45

⁶²⁶ Le Pors identifica nei "parlanti incerti" (locuteurs incertains) i primi segni o primo stadio di disgregazione dei personaggi come lo conosciamo. In questo stadio, la sua individualità e genere non importano; possono essere denominati semplicemente Lui o Lei, usando formule generiche o semplici lettere (A, B, C); questa definizione deriva dall'assimilazione all'impersonaggio di Sarrazac, più specificazione alla "figura" come definita da Ryngaert e Sermont. Viene citato come esempio *Febbre* (1998) di Sarah Kane, come esempio di utilizzo di "parlanti incerti", in cui predomina una voce poetica e il concatenamento tra le battute non tanto per un principio dialogico ma più che altro sintattico e ritmico: «(...) Kane engage à la découverte d'un texte dramatique ovéissant à un double principe: celui de la dissémination des voix des personnages devenus locuteurs incertains et dont les adresses sont elles-mêmes incertaines, celui de la dissolution des voix (passées, présentes ou à venir) dans la voix d'un seul. Ce double principe, soutenu par une voix rythmique et poétique qui traverse le texte, fait souscrire à l'idée d'une précarité du personnage, c'est-à-dire à la venue de personnages maintenus "en suspens" qui, tenus en impuissance par le retrait continu de leurs singularités, s'exposent dans la voix, autrement dit là où ils seraient pour ainsi dire intouchables. Ce retrait est déterminant car il aiguise la perception du lecteur-spectateur à l'affût de ce qui, devant lui, se dérobe [...] sans toutefois exactement disparaître (il apparaît bel et bien des êtres, avec leurs histoires, mais par bribes)» [Kane s'impegna a scoprire un testo drammatico che ubbidisce a un doppio principio: quello della disseminazione delle voci dei personaggi, diventati parlanti incerti e i cui destinatari sono

“stato di linguaggio” che suggerisce silhouette o istantanee drammatiche di persone. Per questo lavoro, che ha lo scopo di definire con più precisioni alcune categorie, preferiamo definire la voce come una modalità del personaggio linguaggio ancora più aperta della figura: mentre questa, come lo stesso nome dice, è ancora un tratteggiare di un qualcosa che si può riconoscere come umano, con coordinate spazio-temporali più o meno stabili, la voce apre un carosello di possibilità “quantistiche” completamente nuove:

Les nouvelles modalités d'apparition de la voix dans les textes contribuent au renouvellement des écritures dramatiques, spécialement chez celles qui ne se plient plus nécessairement à un espace-temps unifié ou qui, se refusant à montrer el ou tel événement, préfèrent les convoquer dans l'imagination du lecteur et du spectateur. Les voix peuvent ainsi offrir la possibilité d'ouvrir le texte théâtral à d'autres distributions de la parole dans l'espace et dans le temps: un espace qui se structure parfois uniquement par les voix (quand les indications spatiales sont totalement écartées), un temps qui (surtout avec l'abandon de la norme chronologique) peut se pluraliser en différents temps. Autant de phénomènes qui, s'ils constituent encore une tendance minoritaire, convient à repenser la place du personnage dans le drame, celle-ci n'appartenant plus seulement au lieu où le personnage se situe ais se trouvant plutôt soumise au déplacement incessant des (coor)données énonciatives et rythmiques.⁶²⁷

In un “teatro delle voci”, la maestria del drammaturgo diventa dunque strutturare lo spazio fonato. I meccanismi che mantengono l'attenzione del lettore-spettatore nell'opera non sono quelli dell'identificazione e della suspense, ma gli stessi che ci fanno ascoltare un'opera musicale fino alla fine. Non ascoltiamo una

loro stessi incerti, e quello della dissoluzione delle voci (passate, presenti e future) nella voce di un solo individuo. Questo doppio principio, sostenuto da una voce ritmica e poetica che attraversa il testo, aderisce all'idea di precarietà del personaggio, ovvero, alla presenza di personaggi 'in sospenso' che, resi incapaci dall'arretramento continuo delle loro singolarità, si espongono tramite la loro voce, dove sarebbero per così dire intoccabili. Questo arretramento è determinante, perché stimola la percezione del lettore-spettatore riguardo a chi di fronte a sé si ritrae (...) senza tuttavia esattamente sparire (sembrano degli esseri con le loro storie, ma per frammenti)]. Ivi, p. 47.

⁶²⁷ Ivi, p. 36.

sinfonia per sapere cosa accade a un personaggio o seguire lo spiegarsi di una storia, ma proviamo piacere nel seguire il movimento della materia sonora, per le sensazioni e corti-circuiti che suscita. Il fruitore deve essere disposto ad accettare nuove dinamiche percettive in teatro, dinamiche che possono causare disorientamento o rifiuto iniziale⁶²⁸. Piuttosto che veicolare "contenuti" (storie, personaggi, etc.), il testo teatrale evoca *stati*, in un'ampia paletta sonora e ritmica⁶²⁹.

Accogliendo in sé la logica musicale, i testi teatrali si vedono mutati in "testi-partitura"⁶³⁰. Questi testi possono avvicinarsi molto al libretto, in cui la coralità assume molta importanza. Non si tratta della coralità relativa al coro greco che ha inserito il ditirambo (botta e risposta) come modalità fondante del dialogo nel dramma o che funge da richiamo a una funzione diegetica, ma della «creazione di effetti convergenti che mirano a modificare il rapporto dello spettatore nei confronti della fabula»⁶³¹. M. Losco e M. Mégevand individuano che «il lavoro operato dal coro all'interno della forma drammatica destabilizza le categorie usuali

⁶²⁸ La drammaturgia "acustica" delle voci fa uscire lo spettatore della sua "zona di conforto". Così afferma Le Pors, a proposito dei parlanti incerti, ma applicabile anche in modo più esteso a questo tipo di estetica: «Alors que les personnages, devenus locuteurs incertains, précisent et corrigent leur vision, notre champ de perception se trouble et s'éteint à la fois: loin de raconter seulement une histoire, les voix-couples proposent une expérience sensible qui provoque, inquiète, exalte et surtout qui vient subrepticement déplacer nos zones habituelles de compréhension et de sensation». Ivi, p. 57

⁶²⁹ Le Pors parla eventualmente di "luogo di parole" in cui le «voci proliferano per incastro e balzi successivi». Il legame tra musica e pittura è molto stretto, come abbiamo visto, e il linguaggio in questo tipo di estetica sembra quasi voler entrare nelle loro vesti, suggerendo spazi e momenti, luoghi e sensazioni. Stati: dal sanscrito 'stha', 'luogo', ma anche 'esistere', o ancora 'devozione alla pratica'; parola che implica staticità, ma una staticità semovente. Parlare di stati che si susseguono nel tempo non può che far pensare al concetto di *landscape play* di Gertrude Stein e al *Klanglandschaft* (paesaggio sonoro) di Lehmann, che però aggiungono un importante e non trascurabile elemento spaziale al concetto. Stein era tra l'altro una grande ammiratrice di Cézanne e si è molto ispirata alle sue tecniche pittoriche. Ivi, p. 68.

⁶³⁰ Come abbiamo visto, già Artaud desiderava un modo di scrivere che includesse tutti i registri della fonazione (grida, mormorii, soffi, etc.).

⁶³¹ «Au théâtre, la présence des chœurs crée toujours sur la représentation des faisceaux d'effets convergents visant à modifier le rapport du spectateur à la fable». Sarrazac (dir.), *Lexique du drame* cit, p. 41. Anche Lehmann afferma che il teatro postdrammatico, più che portare in scena una voce di un unico individuo realizza una disseminazione delle voci: «Postdramatisches Theater will nicht so sehr die eine Stimme des einen Subjekts zum Klingen bringen, sondern realisiert eine Dissemination der Stimmen (...); Lehmann, *Postdramatisches Theater...*, cit, p. 276.

della rappresentazione secondo le quali opponiamo l'intelligibile al sensibile, [...] la parola al canto»⁶³². Si tratta non soltanto di una messa in questione del personaggio e del dialogo tradizionale ma di una «rifondazione radicale dello spazio-tempo teatrale»⁶³³. Quindi nel Teatro delle voci, dove dominano la polifonia e la coralità, lo spazio e il tempo diventano coordinate molto labili, soggette a momentanei stati di linguaggio in continuo spostamento. La coralità ha come premessa l'assenza di gerarchie tra le diverse istanze enunciatrici (ancora qui si ricorda Gertrude Stein, che ha insistito nel porre tutti gli elementi compositivi allo stesso livello) e mette l'enfasi sulla relazione che si stabilisce tra di loro. Inoltre, come abbiamo già visto, si apre spazio all'estetica della frammentazione, la quale fiorisce nell'eterogeneità attraverso la procedura del montaggio, strumento dell'autore rapsodo (J.-P. Sarrazac) o mont-Autore⁶³⁴.

Le Pors fa notare che nel Teatro delle voci, una stessa supposta identità può essere attraversata da voci diverse, infiltrazioni dell'alterità. L'attenzione percettiva del lettore-spettatore si pone allora negli interstizi, in tali crepe:

[...] on parlera volontiers "*des voix* du personnage", l'emploi du pluriel désignant un paysage théâtral habité par des personnages composés de multiples couches personnelles ou impersonnelles parcourues de voix, parfois discordantes, à travers lesquelles divers niveaux de réalité (fantasmagorique, réaliste, médiatique, intime ou politique...) se succèdent et se superposent.⁶³⁵

⁶³² *Ibidem*. Per gli studiosi, l'affermarsi della coralità corrisponde all'allontanamento della logica causale del dramma: «La coralità, che inizia ad avere influssi sulla scrittura drammatica a partire della fine del XIX secolo, corrisponde alla messa in questione del microcosmo drammatico e della dialettica del dialogo, tradizionalmente organizzati intorno al conflitto. Al livello della parola, la coralità si manifesta come un insieme di repliche (tessitura ritmica, in questo contesto) che scappano all'avanzamento logico dell'azione e che possono strutturarsi in modo melodico come un canto a più voci». Ivi, p. 42

⁶³³ «La choralité n'implique donc pas seulement une remise en question du personnage et du dialogue dramatiques traditionnels, elle motive aussi une refonte radicale de l'espace-temps théâtral». Ivi, p. 43.

⁶³⁴ Cfr. punto 3.2.2.

⁶³⁵ [(...) parleremo volentieri "*delle voci* del personaggio", l'uso del plurale a indicare un paesaggio teatrale abitato da personaggi composti da multipli estratti personali e impersonali percorsi da voci, a volte discordanti, attraverso le quali diversi livelli di realtà (fantasmagorico, realista, mediatico, intimo o politico...) si succedono e si sovrappongono]. Le Pors, *Le théâtre des voix...*, cit., p. 93

Il personaggio può dunque diventare una vera e propria stratificazione di voci: ci troviamo in un terreno minato, e non è possibile applicare a lui un principio unificatore⁶³⁶. Si può dire che in un panorama in cui il personaggio è attraversato da flussi verbali diversi la sua natura è quella di Essere in ascolto⁶³⁷. Di conseguenza, non si può più parlare di punto di vista ma di *punto di ascolto*⁶³⁸. Se tradizionalmente il personaggio si dava all'ascolto ora si mette in ascolto, e forse la sua fugace identità può essere colta in relazione al punto di ascolto in cui si colloca.

Le Pors ci dimostra che è possibile forgiare nuove categorie e sottocategorie operative per l'analisi dei testi teatrali nell'era del postdrammatico. Per esempio le "voci progettate", in cui il personaggio non è più un guscio o cassa di risonanze, ma è generatore di contenuti⁶³⁹. All'interno di queste, identifica ancora due sottotipi: la "voce proiettata inquadrante", che «si proietta come all'interno di sé ma dando l'impressione di penetrare il mondo, di muoversi in esso e innestarsi»⁶⁴⁰, e la voce proiettata inquadrata, che «è orientata verso un altro personaggio: se ubbidisce a un processo di stacco per sdoppiamento, ha trovato un luogo in cui fissarsi».⁶⁴¹ Oltre alle "voci progettate" ci sono le "voci mostruose", voci ibride per eccellenza, che si formano a partire da un meccanismo di contaminazione delle voci⁶⁴². Come "voce mostruosa", il personaggio-voce diventa un *sistema aperto di molteplicità vocale*,

⁶³⁶ La studiosa discorre su tre configurazioni del personaggio attraversato da voci: il "processo per delegazione", la "esperienza logorroica" e la "esperienza profetica". Nella prima, accadrebbe una radicale dissociazione tra la voce e il personaggio, che passa ad esprimersi con la voce di altri, per delegazione, o che delega la sua voce ad altri. Nella seconda, il personaggio-voce (potrebbe trattarsi anche di un monologo) diventa una "macchina parlante", intesa da Novarina come un intenso flusso linguistico che procede quasi per inerzia senza apparente motivazione, usando registri diversi e creando paesaggi eterogenei. In questo caso, il personaggio diventa lo spazio fonico stesso, popolato da alterità vocali con multiple tonalità. L'esperienza profetica in realtà può essere vista come una variante della prima, poiché il personaggio-voce è sempre trafitto da altre voci esterne, ma è capace di parlare oltre che dal presente anche dal passato e dal futuro. Si tratta di voci vettori di memorie o annunciatrici di un futuro. Ivi, p. 106-123.

⁶³⁷ Ivi, p. 124.

⁶³⁸ Ivi, p. 125.

⁶³⁹ Ivi, p. 132.

⁶⁴⁰ Ivi, p. 134.

⁶⁴¹ Ivi, p. 135.

⁶⁴² Ivi, p.144.

ovvero di voci che si legano tra loro attraverso effetti di sovrapposizione o eco in modo proliferante⁶⁴³.

H.-T. Lehmann parla del ritorno alla “chora” nel panorama postdrammatico, in cui il testo diventa “*chora-grafia*”, scrittura della $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ ⁶⁴⁴. La chora è quel sostrato magmatico che è al di qua dell’ordine del logos⁶⁴⁵. E’ in questo territorio che la drammaturgia delle voci si radica:

Vor den Logos treten im postdramatischen Theater Atem, Rhythmus, das Jetzt der fleischlichen Präsenz des Körpers. Es kommt zu einer Öffnung und Zerstreuung des Logos dergestalt, daß nicht mehr notwendigerweise eine Bedeutung von A (Bühne) nach B (Zuschauer) kommuniziert wird, sondern eine spezifisch theatrale, 'magische' Übertragung und Verbindung mittels Sprache geschieht. [...] Julia Kristeva wies darauf hin, daß Platon im 'Timaios' die Vorstellung von einem 'Raum' entwickelt, der ein logische unlösbares Paradox: das Seiende zugleich als Werdendes denken zu müssen, 'ahnend' denkbar machen soll. Im Ursprung gab es demnach einen (mütterlich konnotierten) empfangenden, aufnehmenden 'Raum', logisch nicht fassbar, in dessen Schoß sich der Logos mit seinen Oppositionen von Zeichen und Bezeichnetem, Hören und Sehen, Raum und Zeit usw. allererste differenzierte. Dieser 'Raum' heißt 'Chora'. Die Chora ist etwas wie der Vorraum und zugleich der vergorene Keller- und Unterbau des Logos der Sprache. Er verbleibt im Widerstreit zum Logos. [...] Was sich im neuen Theater [...], kann man demnach verstehen als Versuche zur Restitution von Chora: eines Raums und einer Rede ohne Telos, Hierarchie, Kausalität, fixierbaren Sinn und Einheit. [...] In diesem Sinne kann man sagen: das Theater wird *Chora-graphie*: De-Konstruktion der auf den Sinn zentrierten

⁶⁴³ A proposito di *Nazebrook*, di Daniel Lemahieu, la studiosa commenta: [Si annuncia allora una legge propria alla 'voce mostruosa': da quando viene prodotta, circola in modo quasi sotterraneo, come 'sotto la lingua' e si moltiplica. Non si tratta di dire che il discorso di Mina si confonde bruscamente con quello di Naze. Tra questi due protagonisti, si osserva piuttosto un sistema aperto di molteplicità vocali notabilmente legate tra loro per degli effetti di sovrapposizione o eco. (...) Sottomessi a dei travasamenti continui della voci in diversi punti della lingua e della sintassi, lo spazio del testo conduce a un allungamento continuo della voce (...) [dei personaggi]. Le loro rispettive repliche sono mosse dalle stesse linee vocali traversanti, a maniera dei rizomi descritti da Deleuze]. *Ibidem*.

⁶⁴⁴ Da non confondersi *Chora* ($\chi\acute{\omega}\rho\alpha$) e *Khoros* ($\chi\omicron\rho\acute{o}\varsigma$). Quest’ultimo si riferisce al coro greco, mentre il primo corrisponde al menzionato concetto platonico.

⁶⁴⁵ Sul concetto di logos ($\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$) e logocentrismo, cfr. p.14-5, 23 e 34 di questo lavoro.

Rede und Erfindung eines Raums, der sich dem Gesetz des Telos und der Einheit entzieht.⁶⁴⁶

3.2.3.5. La presenza

Robert Abirached, confrontandosi con le esperienze del performativo nell'ultimo scorcio del Novecento, conclude che il "personaggio è minacciato dall'attore"⁶⁴⁷. Abbiamo visto come l'impulso al performativo abbia portato a uno sfilacciamento dell'idea di caratterialità per favorire invece un intrecciarsi, a volte caotico, di voci e sonorità. Tuttavia, non si può parlare in modo definitivo della scomparsa del personaggio: esistono possibilità, procedimenti, scelte estetiche che si affermano secondo un determinato progetto di scrittura e approccio al teatro:

Voilà pourquoi parler du "retrait" du personnage dans la voix relève toujours d'une entreprise périlleuse: grand est le hiatus entre l'univocité du terme et la multiplicité des procédés auxquels il peut renvoyer. Les malentendus surgissent fréquemment de cela qu'on oublie que les auteurs peuvent préférer le jeu des voix et de la choralité sans pour autant se passer nécessairement du personnage. Le retrait ne signifie pas en effet la mort ou la fin du personnage, mais désigne un mode paradoxal de présence qui en appelle d'abord aux potentialités poétiques des voix qui sont, à l'évidence, indissociables à la fois du futur espace de profération et de l'art des

⁶⁴⁶ [Nel teatro postdrammatico il respiro, il ritmo e l'attualità della presenza viscerale del corpo prendono il sopravvento sul logos. Un'apertura e dispersione del logos si sviluppa in modo che un significato non debba necessariamente essere comunicato da A (palcoscenico) a B (spettatore), bensì una trasmissione e connessione magica accade attraverso il linguaggio. (...) Secondo Platone, nel Timeo, all'inizio esisteva uno spazio creativo, ricettivo (con connotati materni), incomprendibile attraverso la logica, e nell'utero del quale il logos con le sue opposizioni tra significanti e significato, vista e udito, spazio e tempo cominciavano a differenziarsi. Questo "spazio" viene chiamato "chora". La chora è come l'anticamera e allo stesso tempo la cantina e fondamenta segrete del logos del linguaggio. Resta antagonista al logos. Tuttavia, come ritmo e piacere della sonorità sussiste in tutte le lingue come la propria "poesia". (...) Quello che emerge nel nuovo teatro (...) può dunque essere inteso come un tentativo verso il recupero della chora: uno spazio e discorso senza telos, gerarchia e causalità, senza significato fissabile e unità. (...) In questo senso possiamo dire che il teatro si è diretto verso la *chora-graphy*: la decostruzione di un discorso orientato verso il significato e l'invenzione di uno spazio che elude le leggi del telos e dell'unità]. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, cit., pp. 262-3.

⁶⁴⁷ Abirached, *La crise du personnage...*, cit., p. 442.

acteurs qui vont moduler leurs voix mais aussi des metteurs en scène qui va les contrôler.⁶⁴⁸ [sott. nostra]

Il personaggio nel suo più alto grado di dissoluzione si fa di fatto presenza. Nel brano sopra, Le Pors fa notare come alcune modalità di voce sono in bilico tra il testo e la presenza scenica dell'attore.

Facendo un passo più in là, quello che noi chiamiamo personaggio-presenza, o semplicemente presenza⁶⁴⁹, corrisponde alla presenza reale del performer in scena. Il performer non è altro che sé stesso, e se designa altro è soltanto per vaga suggestione data dal contesto e non per reale intenzione mimetica. Non di rado nel teatro postdrammatico questo fenomeno appare in modo fluttuante. Per esempio ne *L'Uomo con il fiore in bocca*, regia di Roberto Bacci del racconto pirandelliano, l'attore Cacá Carvalho "simula" una dimenticanza del testo. In questo caso, il personaggio diventa presenza, è l'attore nel qui e ora dell'evento scenico. Pensiamo anche alla performer spagnola Angelica Lidell, che in *El año de Ricardo* (2005), riscrittura del Riccardo III di Shakespeare, allontana costantemente il pubblico dall'illusione del personaggio sia attraverso la voce "mostruosa" della sua riscrittura sia attraverso l'attualità della presenza del proprio corpo in scena. Il pubblico vede a tratti il Riccardo III e a tratti la propria performer.

⁶⁴⁸ [E' per questo che parlare del "ritiro" del personaggio nella voce dipende sempre da un'impresa pericolosa: è grande lo iato tra l'univocità del termine e la molteplicità dei procedimenti ai quali esso può rinviare. I fraintendimenti sorgono spesso dal fatto che ci dimentichiamo che gli autori possono preferire il gioco delle voci e la coralità senza per questo passare necessariamente dal personaggio. Il ritiro non significa di fatto la morte o la fine del personaggio, ma indica un modo paradossale di presenza che fa appello in primis alle potenzialità poetiche delle voci che sono, evidentemente, indissociabili rispettivamente dal futuro spazio di proliferazione e dall'arte degli attori che moduleranno le loro voci, ma anche dal regista che le controllerà]. Le Pors, *Le théâtre des voix...*, cit., p. 91.

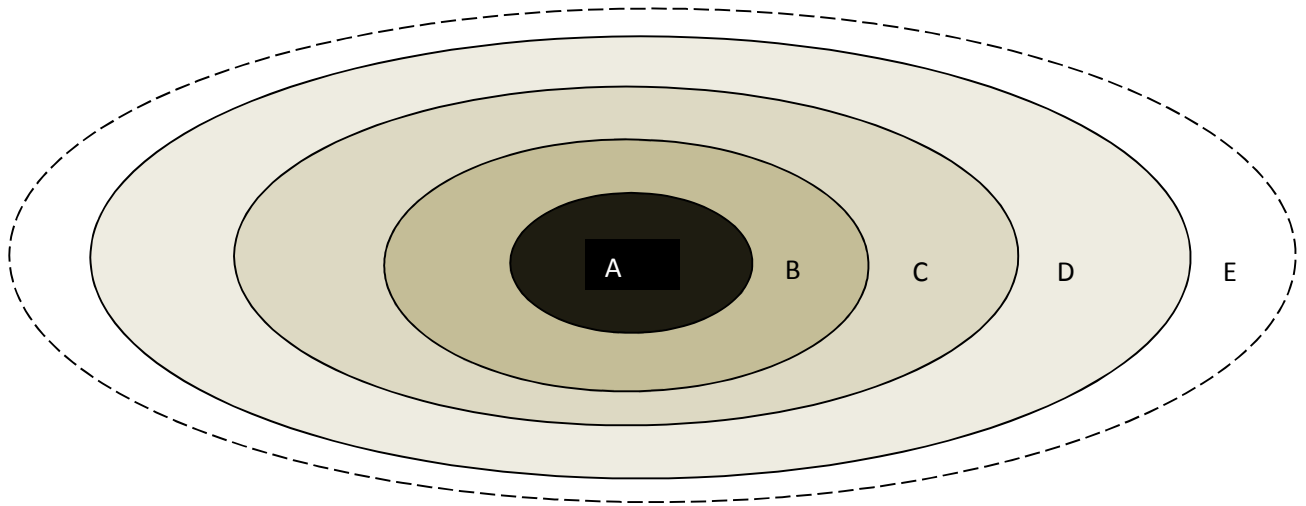
⁶⁴⁹ Questo concetto si avvicina a quello che Annamaria Cascetta ha definito personaggio-performer, nell'analizzare lo spettacolo *Apocalypsis cum figuris* di Grotowski. A. CASCETTA, "Apocalypsis cum figuris", in *La Prova del Nove...*, cit., p. 158. David Barnett, a sua volta, parla di *text bearer* o "portatore di testo" come termine liminale, a indicare che il performer è attraversato dal testo ma non è un personaggio (Barnett, *When a Play is not a Drama?...*, cit., p. 18), in realtà riprendendo un termine portato da Poschmann, *Textträger* (Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theaterstext*, cit., p. 296).

Il personaggio come presenza (o la presenza come assenza del personaggio) è il terreno in cui si sviluppa grande parte delle creazioni teatrali postdrammatiche. Nell'analizzare il famoso spettacolo "Jaz" di Koffi Kwahulé, Catherine Bouko afferma:

Postdramatic performances offer a basic structure that enables the actors not to be fully fictional characters. Their voice is defined as sound as well as being the vector of a dramatic discourse. As many postdramatic artists, Koffi Kwahulé asserts that the meaning of a word is not his priority. [...] The paradox of the actor, who is defined both as a character and as an individual, is central in postdramatic performances. The dramatic unity of the character makes way for a fragmented body that is constructed at two levels: the drama, and the physical performances as such. The acting in Jan Lauwer's performances is often characterized by what Lehmann names a "detachment": the actors are constantly aware of the theatrical illusion and never seem fully involved in the drama. Their scenic presence damages the illusion. The character they embody is a fragile construction that uncovers their real ⁶⁵⁰

Si può riassumere la dissoluzione graduale del personaggio con la seguente immagine:

⁶⁵⁰ [Gli spettacoli postdrammatici offrono una struttura di base che permette agli attori di non essere totalmente un personaggio di finzione. La loro voce è definita come suono così come vettore di un discorso drammatico. Come molti artisti postdrammatici, Koffi Kwahulé afferma che il significato di una parola non è la sua priorità. (...) Il paradosso dell'attore, che è definito sia come personaggio sia come individuo, è centrale negli spettacoli postdrammatici. L'unità drammatica del personaggio apre lo spazio a un corpo frammentato, costruito in due livelli: il dramma e la performance fisica come tale. La recitazione nelle performance di Jan Lauwers è spesso caratterizzata da quel che Lehmann chiama "distacco": gli attori sono costantemente consapevoli dell'illusione teatrale e non sembrano mai totalmente coinvolti nel dramma. La loro presenza scenica danneggia l'illusione. Il personaggio che incarnano è una costruzione fragile che svela la loro reale]. C. BOUKO, "The musicality of postdramatic theatre", p. 31, disponibile su: <http://www.enl.auth.gr/gramma/gramma09/bouko.pdf>



PIANO DEL REALE

A = Personaggio chiuso (dramma assoluto)

B = Personaggio aperto (crisi del dramma)

C = Personaggio-linguaggio FIGURA

D = Personaggio-linguaggio VOCE

E = Personaggio-presenza o semplicemente Presenza (permeabilità con il piano del reale)

Vi è un movimento dal centro all'esterno, che indica la gradualità della dissoluzione della componente mimetica. Nel centro si trova il personaggio chiuso (A), tipico del dramma assoluto, che rinvia sempre a un mondo illusorio coerente. Successivamente con la crisi del dramma il personaggio "si apre" (B), e hanno inizio le prime infiltrazioni epiche. Nel farsi linguaggio, il personaggio assume le vesti di figura (C), per infine spogliarsi del tutto diventando voce (D). Lo stato di non-personaggio, il qui e ora nel corpo dell'attore è presenza (E).

In questa progressione notiamo che la frontiera tra D e E corrisponde alla soglia tra letteratura e performance, tra testo e scena; e in E sussiste il più alto grado di performatività della categoria tradizionalmente chiamata "personaggio".

Si può dire che il percorso di A a E corrisponde, da una parte, alla progressiva *autonomizzazione* del testo rispetto alla scena (e vice-versa); da un'altra parte a una crescente *permeabilizzazione* del primo rispetto a quest'ultima. Si tratta di un apparente paradosso: nel farsi sempre più autonomo il testo teatrale rivendica più che mai la sua natura letteraria, ma lo fa con uno scopo di ribellione; solo facendo resistenza alla scena dà un nuovo senso al suo esistere dopo le esperienze radicali degli anni Sessanta e Settanta. Assume allora la funzione di propulsore del

rinnovamento, cercando di spingere sempre oltre il linguaggio scenico. Il testo teatrale contemporaneo pone *sfide verbali* al Teatro, e allo stesso tempo è permeabile allo sviluppo dei nuovi linguaggi scenici alimentandosi del performativo.

Come abbiamo potuto vedere, la comprensione dei testi teatrali contemporanei nell'era del postdrammatico esige la massima apertura da parte del lettore/spettatore, perché possa cogliere le sfumature e le nuove proposte costantemente avanzate dagli autori. Di seguito analizzeremo i meccanismi compositivi di sei testi teatrali diversi prendendo in considerazione le categorie precedentemente delineate, per poi trarre delle conclusioni rispetto: (1) al reale statuto del testo teatrale contemporaneo; (2) alle nuove forme di drammaticità / postdrammaticità; (3) ai possibili orizzonti futuri.

Capitolo IV - Fenomenologia

4.1. *La domanda d'impiego, di Michel Vinaver*

L'opera di Michel Vinaver, drammaturgo francese di origine russa, è piuttosto emblematica per quanto riguarda le tecniche postdrammatiche di costruzione del testo. Nonostante la sua produzione artistica si sia concentrata negli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta e Ottanta – ed egli non rappresenti dunque una generazione di autori più “contemporanea” – a nostro parere s'inserisce pienamente in un linguaggio postdrammatico, dispiegando orizzonti ancora poco esplorati dalla scrittura teatrale⁶⁵¹. Rispetto agli autori degli altri testi che

⁶⁵¹ Michel Vinaver è stato molto ispirato, nello sviluppo della sua poetica, da T.S. Eliot, in particolare dal suo poema *The Waste Land* (1922): «En tant qu'écrivain de théâtre (...) la rencontre avec *The Waste Land* a été, je le sais aujourd'hui, fondatrice. (...) Plus exactement, je l'habite. Ce qui fait partie de cette "habitation", c'est la primauté du rythme par lequel il y a poussée vers le sens; c'est le traitement contrapuntique d'une multiplicité de thèmes autonomes; c'est la prééminence des thèmes sur les éléments d'intrigue; c'est le mouvement donné aux thèmes pour qu'ils s'entrechoquent ou se frottent les uns aux autres jusqu'au point de fusion, plutôt qu'un mouvement d'enchaînement causal; c'est l'antériorité de la parole, les personnages se constituant à partir de l'éruption du tout-venant des mots; c'est l'émergence à tâtons d'une structure partant à la découverte d'elle-même plutôt que la mise en place d'un cadre préexistant (un sujet, une situation, des personnages); c'est le niveau moléculaire où la jointure se fait entre le plus universel et le plus

analizzeremo, Vinaver si distingue per aver condotto un'importante riflessione teorica sull'atto di scrivere e sulle tecniche utilizzate. E' anche, rispetto agli altri, quello che utilizza in modo più consapevole e manifesto il meccanismo del montaggio e del collage⁶⁵². Alla sua opera è stata attribuita l'etichetta di "teatro del quotidiano", in cui temi riguardanti la vita di tutti i giorni e la loro apparente irrilevanza sembrano essere protagonisti⁶⁵³. Per Vinaver, tuttavia, si tratta più che altro di utilizzare la concretezza del materiale come punto di partenza, anziché un'idea o una tesi preconstituita⁶⁵⁴.

La domanda d'impiego, testo teatrale scritto nel 1971, è forse il suo testo più sperimentale, che sfugge nel modo più radicale e completo l'estetica aristotelico-hegeliana⁶⁵⁵. Diviso in trenta quadri, veri e propri "cocci" senza inizio né fine⁶⁵⁶, il testo fa emergere in modo frammentario, fino al minimo segmento di linguaggio, momenti della vita di quattro personaggi: Fage, ultraquarantenne

trivial, entre le mythique et le quotidien, entre le plus ancien et l'absolument actuel – sans passage par la métaphore et encore moins l'allégorie; c'est la composition par juxtaposition d'éléments fragmentaires et réfractaires, plutôt que par développement; c'est la pratique de l'assemblage, du collage, du lacérage; et c'est aussi une indigence verbale, le dos tourné au beau langage, à l'ornement. Le lecteur (le spectateur) est invité à se faire son chemin dans la matière en formation dont les boucles ne se ferment pas, à laisser se faire pour lui-même les connexions qui lui conviennent à partir d'une pluralité indéterminée de possibilités». Prefazione di Vinaver alla sua traduzione del poema di Eliot, pubblicato nella Rivista *Poésie* n° 31, 1984.

⁶⁵² Per Michel Vinaver, scrivere significa collegare materiali di origini eterogenee. Dichiara l'autore: «(...) ce travail, ça ne consiste pas en autre chose qu'en une mise en relation des éléments indifférenciés d'origine. Il faut espérer que s'établiront des connections, des liaisons. Pas autoritairement, pas par un acte de volonté de l'auteur, ni même par un acte d'imagination, mais par la poussée de l'écriture qui ne supporte pas de rester dans l'état originel de magma. Mon écriture ressortit au domaine de l'assemblage, du collage, du montage, du tissage. C'est par ce genre de processus, en partant de ce qui est a priori inconnaissable, littéralement évident de tout intérêt, que je fais effraction dans le connaissable, dans l'intéressant». M. VINAVER, *Écrits sur le Théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1998, p. 124.

⁶⁵³ Altri autori normalmente assimilati a questa dicitura sono Deutsch e Wenzel, in Francia, e Kroetz e Acherbusch, in Germania.

⁶⁵⁴ Ivi, p. 2.

⁶⁵⁵ Questo testo, insieme ad altri tre scritti negli anni Settanta, si trova sotto il titolo "Teatro da Camara", a somiglianza di Strindberg. David Bradby, importante studioso dell'opera di Vinaver, identifica un cambiamento drammaturgico nell'autore dalla "sinfonia" alla "musica da camara", fatto che già porta alla ribalta la natura musicale del suo lavoro. Cfr. D. BRADBY, *The Theatre of Michel Vinaver*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996⁴, p. 56.

⁶⁵⁶ Nell'edizione francese, al titolo *La Demande d'Emploi* segue "piè en trente morceaux", opera in trenta pezzi, scritta assente nell'edizione italiana. Ci sembra particolarmente importante, tuttavia, considerare che il termine adottato dallo scrittore non sia "scena" o "quadro", ma "pezzo" – che indica l'"incompletezza" dei frammenti come scelta drammaturgica.

disoccupato, in cerca di lavoro; Louise, sua moglie; Nathalie, sua figlia; Wallace, responsabile per il reclutamento del personale di una azienda. Identità labili, non manifeste ma piuttosto desunte dalla composizione di battute tagliate e frastagliate. Il meccanismo compositivo è quello della variazione sul tema (o temi), un accostamento non poco rilevante con la musica. Infatti Vinaver dichiara di essersi ispirato alle *33 Variazioni su un valzer di Anton Diabelli*, di Beethoven⁶⁵⁷.

Le *33 Variazioni su un valzer di Anton Diabelli* (op. 120), note come le Variazioni Diabelli, sono un insieme di variazioni per pianoforte scritte tra il 1819 e il 1823 da Ludwig van Beethoven su un valzer semplicissimo composto da Anton Diabelli. Infatti questo compositore viennese aveva proposto una sfida, accettata da cinquantun compositori tra cui Beethoven, di scrivere variazioni su un suo motivetto. Così discorre lo studioso Ugo Morale:

Beethoven eseguì il suo compito come, naturalmente, poteva fare solo lui. Mentre gli altri concorrenti si limitarono ad abbellire il tema dell'editore con orpelli e passaggi meccanici, lui, forte del suo concetto di variazione come scomposizione e trasfigurazione di un soggetto in termini creativi e interiori, ne fece una cosa tutta nuova, legata all'originale solo nell'impianto schematico. L'esilità del tema e la banalità dell'impalcatura strutturale, anziché appannare l'interesse del compositore furono una molla per le sue fantasie. Quella codilità si prestava infatti così bene a essere reinventata e manipolata che il tema d'avvio scomparve fin dalla prima variazione per lasciare il posto a "trentatré costellazioni dell'immaginazione"⁶⁵⁸.

Lo studioso fa notare che le variazioni sul tema come concepite dal compositore tedesco utilizzano un procedimento di scomposizione, ossia, di frammentazione dell'oggetto originale, per poi operare una trasformazione pressoché totale⁶⁵⁹. Non si tratta, dunque, semplicemente di modificare, trasporre

⁶⁵⁷ A. UBERSFELD, *Vinaver dramaturge*, Paris, Librairie Théâtrale, 1989, p. 47. Cit. "Le sens et le plaisir d'écrire", pp 289-90.

⁶⁵⁸ U. MORALE, *Introduzione a Beethoven. Vol. 1*, Milano, Bruno Mondadore, 1999, p. 244.

⁶⁵⁹ K. Stockhausen afferma: «Invece di presentare lo stesso oggetto sotto luci diverse, le *Variazioni Diabelli* presentano trentatré oggetti differenti nella medesima luce, che tutte le attraversa». Ivi, pp. 240-1

e cambiare il ritmo⁶⁶⁰. H. Stephen, in un volume su Barthes, definisce il concetto di *spostamento*, il gesto letterario che consiste nel cercare continuamente di cambiare livello e produrre una nuova configurazione. La variazione, in quanto pluralità colta in ogni momento, è un meccanismo di spostamento, del quale le *Variazioni Diabelli* sarebbero emblematiche:

La particolare importanza delle Variazioni Diabelli sta nel fatto che esse non hanno e non danno origini: il tema, il valzer di Diabelli non esiste: si parte da niente, due volte sedici misure vuote – il che prova che non potrebbe fermarsi – la variazione diviene perpetua, attuata all'infinito: gioco obbligato dello spostamento. Si potrebbe allora, infine, prendere l'immagine dello specchio: specchio diabolico che moltiplica gli oggetti, specchio il cui riflesso fa apparire altro (...); specchio vuoto, del vuoto, che stacca le forme, che riprende il movimento senza fine delle forme, dei segni, del linguaggio.⁶⁶¹

A somiglianza dell'opera di Beethoven, ne *La Domanda d'Impiego* – sussiste un movimento a spirale⁶⁶². Non si può parlare di *plot* o intrigo ma di ritmo. La natura di tale ritmo si manifesta nel montaggio adottato sia a livello extrascenico sia intrascenico, fino ai minimi particolari. Infatti, il ruolo del collage e del montaggio è cardine nell'opera del drammaturgo francese. Come lui stesso afferma a proposito del suo metodo di lavoro: «scrivere è partire da frammenti sconnessi per arrivare

⁶⁶⁰ Per uno studio interessante del procedimento delle variazioni sul tema in letteratura, cfr. la tesi di dottorato di S. CARRETTA *Il Principio compositivo della variazione su tema nel romanzo del Novecento*, Université Paris-Sorbonne – Università degli Studi di Trento. Infatti la “musicalizzazione” non riguarda solamente la letteratura teatrale. Michel Butor, poeta e romanziere francese esponente del Nouveau Roman, si è anche lui affascinato a quest'opera musicale. Ha scritto *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (1971), esaminando i rapporti tra scrittura e musica.

⁶⁶¹ H. STEPHEN, *L'Analisi Sregolata: Lettura di Roland Barthes*, trad. it. Patrizia Lombardo, Bari, Dedalo Libri, 1977, p. 10.

⁶⁶² Bernadette Bost fa notare come il ritmo si manifesti nella forma nell'opera di Vinaver: «Michel Vinaver s'est intéressé aux travaux d'Henri Maldiney sur ce chaos d'où surgit l'oeuvre, cet “ouvert” (*apeiron*), autre nom de l'indéterminé, dont le peintre Paul Klee avait eu l'intuition. (...) Poussée dont le dynamisme peut se traduire par l'image de la spirale, que Michel Vinaver repère comme modèle rythmique chez Ibsen ou Koltès, et qu'il a souvent mentionnée comme soutenant sa propre écriture. À Jean-Pierre Darraza, en 1976, il confiait vouloir aboutir, en écrivant *La Demande d'emploi*, “à un mouvement en spirale plutôt qu'à un cerche, qu'à une boucle”». B. BOST, “Le Devenir-musique dans le théâtre de Michel Vinaver”, *Rivista Europe. Revue littéraire mensuelle*, 84° anno, n° 924/Aprile 2006, p. 39.

pian piano a costruire legami»⁶⁶³. Di seguito riportiamo la scena-frammento 1 de *La Domanda d'impiego*, con numerazione laterale per facilitare l'analisi delle battute:

- 1 WALLACE: Lei è nato il 14 giugno 1927 in Madagascar
- 2 LOUISE: Tesoro
- 3 FAGE: Ho dal punto di vista fisico
- 4 WALLACE: E' evidente
- 5 LOUISE: Che ora è?
- 6 NATHALIE: Papà non farmi questo
- 7 FAGE: E' un ideale che si forgia assieme voglio dire che non si lavora solo per la busta paga
- 8 LOUISE: Avresti dovuto svegliarmi
- 9 FAGE: Stavo per farlo ma tu dormivi così profondo
- 10 WALLACE: Cosa facevano i suoi genitori nel 1927 nel Madagascar?
- 11 FAGE: Col tuo braccio ripiegato era bello da guardare
- 12 NATHALIE: Papà se mi fai questo
- 13 LOUISE: Non ti ho lucidato le scarpe
- 14 FAGE: Mio padre era medico militare
- 15 LOUISE: Sei partito tutto infangato
- 16 NATHALIE: Rispondimi papà
- 17 FAGE: In guarnigione a quel tempo a Tananarive
- 18 WALLACE: Nella nostra società
- 19 FAGE: Non ho nessun ricordo
- 20 WALLACE: Attribuiamo molta importanza all'uomo
- 21 LOUISE: Volevo anche dare una passata alla piega dei pantaloni
- 22 FAGE: E' una delle ragioni per le quali ho risposto al vostro annuncio è la ragione per cui mi interessa la vostra società
- 23 WALLACE: Peso
- 24 FAGE: Sessantasette chili
- 25 WALLACE: Altezza
- 26 FAGE: Un metro e settantuno sposato una sola figlia una ragazza di sedici anni fra poco diciassette avevamo anche un figlio ma è morto in un incidente in macchina⁶⁶⁴

Balza immediatamente agli occhi l'assenza di punteggiatura, tranne che nel caso delle domande. E' una scelta estetica spesso adottata dagli autori contemporanei per dare una maggiore libertà ritmica⁶⁶⁵. Inoltre, non esiste unità di

⁶⁶³ «Écrire, c'est partir du délié et arriver peu à peu à lier»; Vinaver, *Écrits sur le Théâtre 1...*, cit, p. 305.

⁶⁶⁴ M. VINAVER, *Teatro minimale*, trad. it. C. Repetti, Genova, Costa & Nolan, 1996, p. 27. Numerazione laterale inserita da me, per facilitare l'analisi.

⁶⁶⁵ Vinaver si giustifica al riguardo: «*Pourquoi l'absence de ponctuation*, s'interroge Vinaver: parce quel es gents parlent dans un jet fluide avec des coupes qui ne se trouvent pas nécessairement là où se trouveraient des signes. Désir de rendre le comédien (mais même le lecteur) plus libre et inventif dans sa saisie du texte; de le mettre plus près de la réalité des choses dites; parce que la ponctuation – qui est une aide à la compréhension, mais aussi un confort e une habitude – fait obstacle au jaillissement des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, le

tempo né di spazio. L'unità presente è extratestuale, relativa alla scena e non al "discorso diegetico". L'autore infatti prevede, subito dopo l'elenco dei personaggi, che gli attori/personaggi siano "in scena senza interruzione"⁶⁶⁶. Sono le battute a evocare uno spazio e un tempo specifico a misura che si susseguono: Wallace nell'ufficio dell'azione dove conduce i colloqui; Nathalie e Louise probabilmente a casa. Le battute dei personaggi non costituiscono botta e risposta, in una relazione consecutiva e necessaria, ma si alternano in modo contrappuntistico come frammenti autonomi. Nella scena-frammento riportata, per esempio, la relazione botta e risposta consecutiva accade soltanto tra le battute 8 e 9 e le battute 23, 24, 25, 26. Le altre sembrano pezzi fluttuanti in un mare di parole. Si può parlare di ipotetiche *linee di pensiero* dei personaggi, segmenti che evocano una determinata situazione, anche se si manifestano inframezzate da altri fili che non hanno un legame diretto. Le battute di Louise, per esempio, rimandano a una moglie che si è svegliata in ritardo e non è riuscita a sistemare i vestiti del marito per tempo. Le battute di Nathalie evocano una situazione vaga che ancora non riusciamo a mettere a fuoco; sappiamo soltanto che sta affrontando il padre per via di un vissuto d'ingiustizia. Le battute di Wallace invece non seguono una linea di pensiero precisa, sono oscillanti: passano dai commenti sulle origini di Fage, alle affermazioni sui parametri etici della società, alle domande sulle caratteristiche fisiche del candidato. Le battute di Fage sembrano quelle più "schizofreniche": la 3 fa riferimento alle sue prestanze fisiche, quindi la si collega per associazione alla sequenza finale (23-24-25-26); la 7 risuona con il tema dei valori aziendali, introdotto però solo più avanti da Wallace; le battute 14, 17 e 19 sono la risposta alla battuta 10 di Wallace; infine, la battuta 22 potrebbe essere il seguito delle battute 18 e 20 di Wallace, facendo eco anche alla battuta 7. Così vediamo come il

recouvrements de sons et de sens, empêche tout ce qui est confusionne. Elle organise, elle fige, alors que le propos, ici, est d'atteindre la plus grande fluidité que le langage (comme il m'est donné de l'écrire) permet». Vinaver citato in J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame...*, cit, p. 118.

⁶⁶⁶ VINAVER, *Teatro...*, cit, p. 26.

metodo compositivo adottato da Vinaver a livello microdrammatico è di fatto l'accostamento di frammenti eterogenei, in modo da formare "zolle" di senso.

Per J.-P. Sarrazac questo tipo di costruzione dialogica è una "nuova categoria drammaturgica" che va oltre il dialogo drammatico. Lui la denomina sopra-dialogo (*sur-dialogue*) per rendere l'idea che si parte da un materiale linguistico di base, un "dialogo-oggetto", per definire su un altro piano nuovi significati⁶⁶⁷. Infatti le battute sparse che leggiamo nel brano riportato sono frammenti di dialoghi che saranno ripresi, e il cui contesto spazio-temporale e tematico sarà rivelato nella ripetizione del tema. Al lettore/spettatore rimarrà il richiamo – l'eco – nella progressione drammaturgica dei frammenti. Sarrazac fa notare che si tratta di una scrittura "dialogica" (nel senso bachtiniano del termine⁶⁶⁸), che lavora attraverso l'accumulazione e la costruzione polifonica⁶⁶⁹. Quest'ultima permette di «rappresentare l'universo dell'opera nel suo carattere multidimensionale» e «di lasciare aperte le opposizioni»⁶⁷⁰. Per mezzo della polifonia si verifica la dispersione dei punti di vista, nonché la concretizzazione del conflitto come choc fra elementi dissimili e discontinui⁶⁷¹. Éric Eigenmann a sua volta chiama sotto-dialogo (*sous-dialogue*) il procedimento di montaggio molecolare, da battuta in battuta, attraverso le "giunture" (*jointures*) tra l'una e l'altra⁶⁷². Esse corrispondono a

⁶⁶⁷ Sarrazac, *L'Avenir du drame...*, cit, p. 118.

⁶⁶⁸ Il dialogismo è un concetto cardine nel pensiero di Bachtin, e rimanda a una condizione comunicativa del linguaggio: «(...) il dialogismo bachtiniano designa la scrittura ad un tempo come soggettività e come comunicatività, o per meglio dire, come intertestualità; di fronte a tale dialogismo, la nozione di "persona-soggetto della scrittura" comincia a sfumare per cedere il posto ad un'altra, a quella della "ambivalenza della scrittura"». J. KRISTEVA, "La parola, il dialogo e il romanzo" in *Michail Bachtin: semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, a cura di A. Ponzio, Bari, Edizioni Dedalo, 1977, p. 111.

⁶⁶⁹ Ivi, p. 118-9.

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

⁶⁷¹ Questo aspetto, rispetto al postdrammatico, ha grande rilevanza. Maaïke Bleeker fa una bella analisi della "soggettività postdrammatica" come rifiuto della prospettiva unificata, e vede nella moltiplicazione dei punti di visti attraverso la polifonia un aumento della sensorialità, ovvero, della "percettibilità". Nella prospettiva unificata le cose vengono presentate come se avessero una realtà ontologica, mentre con la moltiplicazione degli sguardi che crea "paesaggi testuali" l'attenzione dell'osservatore viene messa sul processo rappresentativo. Cfr. M. BLEEKER, "Look who's looking!: Perspective and the Paradox of Postdramatic Subjectivity", *Theatre Research International*, vol. 29, n° 1, Cambridge University Press, 2004, pp. 29-41.

⁶⁷² E. EIGENMANN, *La Parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver*, Paris, L'Arche, 1996, p. 169.

rottore, al «passaggio da una situazione comunicativa ad un'altra»⁶⁷³. E' così che Fage nelle battute 9 e 11 passa dalla situazione comunicativa con Wallace (colloquio di lavoro) alla conversazione con la moglie. Vinaver spiega il procedimento in un'intervista a J.-P. Sarrazac:

En effet, je me suis aperçu que l'alternance pouvait fonctionner non seulement sur le plan de la composition dramaturgique – ordre des scènes –, mais aussi, strictement, sur celui de l'écriture. Ainsi une réplique d'un personnage qui n'est pas du tout en situation dramatique par rapport au personnage dont la réplique précède va pourtant influencer sur la situation dramatique en question. Il y a là comme un phénomène de fusion métallurgique. Et c'est également un moyen de distancer en même temps que l'on rapproche. On arrive à signifier, par des résonances de paroles hors situation, des choses sur la situation d'un personnage ou d'un groupe.⁶⁷⁴

In questo scenario – come fa notare Sarrazac – il montaggio diventa più uditivo che visuale⁶⁷⁵. La nozione di “situazione”, anche se riesumabile dal materiale originario (i pezzi di dialogo scomposti e ricomposti), diventa in primo luogo “situazione linguistica”, una configurazione di parole.⁶⁷⁶ Per capire meglio prendiamo l'inizio della scena-frammento 2:

⁶⁷³ *Ibidem.*

⁶⁷⁴ [Di fatto, mi sono accorto che l'alternanza poteva funzionare non soltanto sul piano della composizione drammaturgica – l'ordine delle scene – ma anche strettamente su quello della scrittura. Così, una battuta di un personaggio che non è totalmente inserito in una situazione drammatica, in rapporto al personaggio della battuta precedente, influisce pertanto sulla situazione drammatica in questione. Avviene come un fenomeno di fusione metallurgica. E' ugualmente un modo di allontanare allo stesso modo che li avviciniamo. Arriviamo ad attribuire significato, attraverso le risonanze di parole fuori situazione, a cose relative alla situazione di un personaggio o di un gruppo]. M. VINAVER, *Écrits sur le Théâtre 1*, cit., p. 288.

⁶⁷⁵ *Ivi*, p. 289.

⁶⁷⁶ Pavis definisce così il concetto di “situazione linguistica” (*situation de langage*): «un discours qui ne renvoi pas à une réalité extérieure à elle-même, mais à sa propre formulation, comme dans le cas du langage poétique». Si tratta di un concetto esplorato da Roland Barthes. La situazione linguistica è presente quando i testi non sono più costruiti in modo “trasparente” e immediato sull'azione e sul conflitto, ma hanno un carattere “riflessivo” rispetto alla propria materialità, com'è il caso di questo testo di Vinaver. PAVIS, *Dictionnaire...*, cit, p. 327, s.v. “Situation de langage”.

- 1 FAGE: Dal punto di vista fisico in piena forma
- 2 WALLACE: Si vede lei è robusto di costituzione
- 3 FAGE: Tutto a posto mia cara sono riuscito ad avere i vostri due biglietti per Londra
- 4 WALLACE: E per quanto riguarda il sistema nervoso?
- 5 LOUISE: Non vuole andarci
- 6 FAGE: La prendo per il collo e la carico io stesso sull'aereo
- 7 LOUISE: Ma tesoro
- 8 FAGE: Per quanto riguarda il sistema nervoso?
- 9 LOUISE: A Orly non potrai andare oltre al controllo della polizia
- 10 FAGE: Dalle una o due compresse
- 11 LOUISE: Dio mio quali compresse?
- 12 FAGE: Ho un sistema nervoso a prova di bomba ne ho bisogno
- 13 NATHALIE: Papà avrei qualcosa da farti sapere
- 14 FAGE: Dai parla
- 15 NATHALIE: Aspetto un bambino papà
- 16 FAGE: Di chi?
- 17 NATHALIE: Di un certo Mulawa.
- 18 WALLACE: Quindi ha deciso di dare le dimissioni.
- 19 LOUISE: Spesso tesoro sono le piccole cose che contano a un primo incontro sono queste che possono essere determinanti se uno ha avuto cura di lucidarsi le scarpe se le unghie sono pulite
- 20 FAGE: Lo so se il nodo della cravatta è proprio al centro del colletto
- 21 LOUISE: Se la camicia
- 22 WALLACE: Dica
- 23 FAGE: Se la piega dei calzon
- 24 WALLACE: Quello che è essenziale nell'uomo che cerchiamo è la padronanza delle situazioni di cui è capace voglio dire la padronanza di cui è capace nelle situazioni (...)⁶⁷⁷

Questo frammento richiama la battuta 3 del frammento 1 e riprende il tema della prestanza fisica in modo problematico, nell'enfatizzare l'espressione "dal punto di vista fisico" – sembra implicito che su altri livelli Fage non sia così prestante. Infatti Wallace porterà avanti il "discorso" sul tema del sistema nervoso. Intanto si è già sovrapposta una "scena" evocata linguisticamente in cui Fage e la moglie parlano di un viaggio a Londra. Si creano piccoli corto-circuiti, come tra i frammenti 11-12-13, tutti e tre in contesti diversi. Nel frammento 11 Louise è sconvolta all'idea di dare compresse calmanti alla figlia per farle prendere l'aereo; nel frammento 12 Fage risponde a Wallace (battuta 4); nel frammento 13 Nathalie sta per rivelare al padre che è incinta. Non vi è alcuna successione cronologica tra gli eventi evocati,

⁶⁷⁷ Vinaver, *Teatro...*, cit., p. 28.

perché a livello della fabula la rivelazione della gravidanza è precedente al viaggio a Londra che i genitori organizzano per fare abortire la figlia; tuttavia si crea una risonanza associativa che stimola il fruitore a produrre collegamenti di senso⁶⁷⁸. Anche certe rime o combinazioni sonore fungono da “collante” e mandano avanti la “dinamica uditiva” della scena⁶⁷⁹. Pian piano frammenti sparsi seguono un corso e rivelano altri aspetti di loro stessi, aggiungendo informazioni e possibili sensi. La battuta 19, per esempio, riprende il tema di Louise nel frammento 1, ma qui lo vediamo assumere un’altra ampiezza e sfumatura: i dettagli che colpiscono nei primi incontri. Associativamente rimanda all’apparenza come criterio di valutazione nei colloqui di lavoro. Tuttavia il colloquio che conduce Wallace va a raggiungere aree d’intimità molto scomode in Fage, anche con domande al limite della verosimiglianza. Nella battuta 24 funziona come un diapason per le altre battute, come se rivelasse un tema soggiacente a tutte: il fatto che Fage è in balia di eventi su cui non riesce ad avere alcun controllo – la gravidanza della figlia adolescente e la perdita del lavoro.

Il già citato Éric Eigenmann, nel suo studio sull’opera del drammaturgo francese, parla di “estetica del legame” (*esthétique de la liaison*) e distingue tra le giunzioni semantiche, sintattiche, fonologiche e stilistiche come modalità di analisi del montaggio tra le battute⁶⁸⁰. Le giunzioni semantiche riguardano associazioni immaginifiche o tematiche, come per esempio tra i frammenti 11 e 12

⁶⁷⁸ Catherine Brun insiste su questo punto nel suo studio sul “teatro sonoro” di Vinaver: «Structurel, moteur, le couple répétition/variation joue également un rôle fondateur dans la construction d’une connivance avec le lecteur/spectateur. Parce que sa familiarité rassure, la répétition facilite l’introduction subreptice des motifs nouveaux. Telle est même selon Vinaver l’une des fonctions majeures des récurrences: pallier le déficit de substrat mythique, faire émerger des mythologies de l’ordinaire». C BRUN, “Le théâtre sonore de Michel Vinaver”, Rivista *Europe*, cit., p. 46.

⁶⁷⁹ Nel testo originale questo è più evidente: «FAGE: Eh bien dis / NATHALIE: J’attends un petit bébé papa / FAGE: De qui? / NATHALIE: D’un certain Mulawa». Il traduttore italiano ha cercato di rendere l’idea per esempio nelle battute 21-22.

⁶⁸⁰ Riguardo alla questione dei “legami” che si stabiliscono tra le battute e i vari frammenti, Vinaver dichiara quanto segue: «Je dirai un mot de ces mises en relations, de ces liaisons. Elles sont de nature matérielle – je veux dire, c’est au niveau de la matière du langage qu’elles se produisent – effets rythmiques, frottements de sons, dérapages de sens d’une phrase à l’autre, collisions déclenchant comme de mini-phénomènes de décharges ironiques. L’ironie – c’est-à-dire le décalage brutal entre ce qui est attendu et ce qui se produit – est l’équivalent dans l’écriture de la décharge électrique»; Vinaver, *Écrits sur le Théâtre 1* cit, p. 125.

(pillola/sistema nervoso). Le giunzioni sintattiche, non presenti nei brani citati, riguardano giustamente una dipendenza sintattica tra una battuta e l'altra, quando per esempio l'una è la continuazione dell'altra. Le giunzioni fonologiche hanno il carattere sonoro di eco, rima, assonanza (cfr. nota 684). Le giunzioni stilistiche, infine, hanno a che fare con registri linguistici – familiari o aziendali per esempio – che possono avvicinare due frammenti distanti dal punto di vista semantico, sintattico o anche fonologico⁶⁸¹.

Oltre a questi meccanismi microdrammaturgici esiste comunque un montaggio generale che comporta una *progressione* (macrodrammaturgia). La progressione è il risultato dell'accostamento dei frammenti uno dopo l'altro, in un certo ordine. Nell'ambito del dramma tradizionale essa corrisponde allo spiegarsi di una trama. In territorio "postdrammatico" la progressione ha a che fare con l'"effetto" che tale successione provoca nel lettore/spettatore anche attraverso una logica non narrativa. Nel caso de *La Domanda d'Impiego*, la successione dei frammenti evoca la ricomposizione di una storia attraverso un meccanismo di distribuzione dell'informazione fondato sulla ripetizione-variazione dei temi, e proprio per questo molto polverizzato. Per esempio, nel primo frammento le battute di Nathalie riecheggiano l'indignazione per la proposta di aborto, che comprenderemo soltanto più avanti nei suoi diversi risvolti. Di seguito proponiamo un quadro generale per comprendere più in dettaglio il macromontaggio di questo testo in termini di progressione, distribuzione dell'informazione e "musicalizzazione" dei temi. Tra parentesi quadre sono indicate le "scene" di riferimento – ossia, personaggi che agiscono in una situazione con possibile unità di tempo e luogo. La numerazione dei microframmenti tra parentesi rimanda a costellazioni tematiche all'interno delle scene. Nella prima colonna sono indicati, oltre alla numerazione prevista dall'autore, i temi generali che il macroframmento porta in base al montaggio intrascenico, in modo descrittivo o come citazioni chiave:

⁶⁸¹ Cfr. Eigenman, *La Parole empruntée* cit, pp.155-175.

Macroframmenti	Microframmenti
<p>I</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1]</p> <p>(1) Presentazione di Fage all’inizio del colloquio di lavoro. E’ nato in Madagascar, è sposato, ha una figlia di sedici anni e un figlio gli è morto in un incidente.</p> <p>(2) Wallace gli chiede il peso e l’altezza.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [2]</p> <p>(1) Louise rimprovera Fage perché non l’ha svegliata per “sistemare” i suoi vestiti e le sue scarpe prima di uscire.</p> <p><u>Nathalie/Fage:</u> [3]</p> <p>(1) Nathalie è indignata per qualcosa.</p>
<p>II</p> <p>Tema del non riuscire ad avere padronanza di alcune situazioni, delle cose fuori dal proprio controllo</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1]</p> <p>(3) Wallace gli chiede informazioni sulle sue condizioni nervose.</p> <p>(4) Wallace descrive le qualità della persona che l’azienda vorrebbe assumere.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [4]</p> <p>(1) Fage ha comprato i biglietti aerei per Londra, per Louise e Nathalie. Louise dice che Nathalie non vuole andarci. Fage dice a Louise di darle delle compresse.</p> <p>Di fatto, Nathalie non viene nominata.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [2]</p> <p>(2) Louise ribadisce l’importanza della cura personale.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [6]</p> <p>(1) Louise legge la lettera di una società rifiutando la candidatura di Fage.</p> <p><u>Nathalie/Fage:</u> [5]</p> <p>(1) Nathalie rivela al padre che è incinta di Mulawa, un ragazzo nero.</p>
<p>III</p> <p>E’ comunicata la disperazione di Fage nel trovare un lavoro</p> <p>Complicazione “drammatica”: la figlia è incinta – più bocche da sfamare</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1]</p> <p>(5) Wallace mette in dubbio la sincerità di Fage.</p> <p>(6) Fage dice che ha smesso di fumare.</p> <p>(4) Wallace descrive le qualità della persona che l’azienda vorrebbe contrattare.</p> <p>(7) Wallace chiede a Fage perché pensa di essere adatto al posto.</p> <p>(8) Fage afferma la sua competenza e si propone come un innovatore.</p> <p>(9) Wallace testa Fage rispetto ai suoi obiettivi e ambizioni.</p> <p><u>Louise/Nathalie/Fage:</u> [7]</p> <p>(1) Fage trova una lettera di convocazione per un colloquio di lavoro che non gli è stata consegnata in tempo, e attribuisce la colpa a Nathalie. Nathalie cerca il suo libro di matematica e si mostra estranea alla situazione.</p> <p><u>Nathalie/Louise:</u> [8]</p> <p>(1) Nathalie vuole tenere il figlio finché non impari la prima parola.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [9]</p> <p>(1) Louise comunica a Fage che Nathalie vuole tenere il figlio finché non impari la prima parola.</p> <p><u>Nathalie/Louise o Fage:</u> [10]</p>

	(1) Nathalie si rifiuta di andare a Londra
IV "Non farti deviare segui la curva della collina"	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1] (8) Fage dimostra di essere la persona adeguata per il posto</p> <p><u>Nathalie/Fage:</u> [11] – in Auto (1) Nathalie chiede al padre di fare attenzione alla guida.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [12] (1) Louise afferma che l'unico modo di portare Nathalie a Londra è che Fage l'accompagni. (2) Louise rimprovera a Fage di non avere la mano ferma con la bambina. Louise afferma che la bambina la rifiuta.</p>
V Tema delle conseguenze della disoccupazione nel matrimonio Tema della precarietà della vita	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1] (10) Wallace vuole sapere cosa mastica Fage. (11) Wallace elenca i successi professionali di Fage. (12) Fage racconta come è stato mandato via dopo 23 anni in azienda. Le dimissioni erano una farsa. Fage comunica il suo senso d'ingiustizia e rabbia nei confronti dell'ex-capo.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [13] (1) Louise dimostra preoccupazione per il fatto che Fage ha perso il lavoro e parla delle sue paure. Cerca protezione. Fage afferma che dei due è lei la più forte.</p> <p><u>Nathalie/Fage:</u> [14] (1) Nathalie racconta a Fage della meditazione buddista.</p> <p><u>Nathalie/Fage:</u> [15] (1) Fage comunica a Nathalie che andranno a Londra insieme.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [2] (2) Louise chiede spiegazioni a Fage a proposito di una macchia nel suo impermeabile.</p>
VI Tema della conseguenza della disoccupazione nelle finanze della famiglia Tema dell'errore e dell'imponderabile nell'esito delle cose Tema del trauma, declinato come disoccupazione per il padre e come aborto per la figlia Ansia e sensazione d'impotenza di Fage	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1] (13) Wallace parla del numero di candidature per il posto e delle tappe della selezione-direttore. (14) Wallace afferma che non bisogna permettersi errori.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [16] (1) Louise fa i conti delle spese che avrà per andare a Londra. Fage ribadisce che è un male necessario, la figlia deve abortire. (2) Louise parla delle conseguenze psicologiche dell'aborto. Fage minimizza, la porterà a sciare dopo l'aborto. Louise lo richiama alla realtà della loro condizione finanziaria.</p> <p><u>Nathalie/Louise:</u> [17] (1) Parlano del sussidio settimanale e della situazione di Fage.</p> <p><u>Louise/Nathalie/Fage:</u> [18] – A cena (1) Nathalie racconta la favola della famiglia "disoccupata". Chiede se i disoccupati si raccontano storie mentre sono in coda per il sussidio.</p> <p><u>Nathalie/Fage:</u> [11]</p>

	(1) "Penso di intravedere la fine del tunnel" ⁶⁸² .
VII Tema del capitalismo, dell'etica aziendale come retorica e ideologia	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1] (15) Wallace parla dell'azienda, dei suoi valori e della sua mission. SIVA sta per Società Internazionale di Vacanze Animazione. (16) Wallace indaga sugli hobby di Fage. (1) «Ho quarantatré anni e sono nato nel Madagascar»⁶⁸³</p> <p><u>Nathalie/Fage/Louise:</u> [19] (1) Partenza di Fage e Nathalie per Londra. Nathalie si rifiuta di abortire. Louise li saluta.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [20] (1) Fage ritorna a casa tardi. Louise gli domanda dov'è stato⁶⁸⁴. (2) Fage ritorna da un colloquio "bidone"</p> <p><u>Nathalie/Louise/Fage:</u> [21] (1) Nathalie dice che non ha sbagliato nel compito di Greco⁶⁸⁵.</p>
VIII Tema economico e sociale: conseguenze dell'internazionalizzazione aziendale vs un senso di nazionalismo Tema della caduta di autostima e della	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1] (11) Fage racconta i suoi successi professionali, presentandosi come un riformatore nel ruolo di direttore delle vendite. (17) Fage racconta come Bergognan, il direttore commerciale, ha "venduto" l'azienda a "non francesi". (3) Fage indaga la personalità, le condizioni psichiche di Fage, il suo comportamento al lavoro. (18) Wallace chiede della moglie di Fage.⁶⁸⁷</p> <p><u>Nathalie/Fage e/o Louise:</u> [22]</p>

⁶⁸² Questo è un esempio di "battuta jolly", che può riferirsi sia alle "scene" tra Fage e Nathalie in macchina quanto alla situazione difficile in cui lui si trova.

⁶⁸³ In questa battuta veniamo a sapere l'età di Fage, fatto che aiuta a comprendere il "dramma" del personaggio. Il tema delle sue origini è ripreso più volte, guadagnando in sfumature e valore. Il personaggio, di fronte alle domande di Wallace, risponde in modo esistenziale mettendo in questione le sue scelte di vita: il padre era un medico militare, riuscito a laurearsi anche se suo nonno aveva la professione più modesta di maestro; lui invece ha deciso di non proseguire gli studi universitari, perché voleva la "vita quella vera", da "mordere con i denti subito" (sviluppo nel macroframmento 14, poi 18). Allo stesso modo, nel macroframmento 21, lo vediamo desiderare di tornare nel Madagascar, alle sue "origini", per "raccolgere lumache". L'immagine di un paradiso verso cui scappare, ma anche un desiderio di sfuggire al tritacarne capitalista della ricerca di lavoro. Fage affronta una crisi esistenziale scatenata dalla perdita del suo ruolo nella società ed è alla ricerca di ricostruirlo in qualche modo.

⁶⁸⁴ "Da dove ritorni così tardi?" è un'altra battuta "jolly" misteriosa. Qui si colloca nella circostanza di ritorno da un colloquio, ma è un tema ricorrente che può rimandare ad altre battute di Louise, come per esempio: «Tesoro come hai potuto macchiare così il tuo impermeabile», «Ho paura che tu ti allontani da me», «Tesoro perché non mi dici la verità». Ivi pp. 33 e 70.

⁶⁸⁵ Quest'apparente banalità, il racconto dell'errore in un compito di greco, rimanda direttamente al tema dell'errore, presente nel frammento VII e così drammatico nella vita di Fage: egli non può sbagliare nell'intervista, la posta in gioco è molto alta. Rimanda anche ai giudizi che il personaggio ha rispetto alle proprie scelte nella vita, come potrebbe essere per esempio non seguire le orme del padre laureandosi.

⁶⁸⁷ In questo brano c'è un interessante effetto "ironico" nel montaggio tra le battute: «FAGE: Noi siamo felici / LOUISE: Cieco / FAGE: Un ménage unito». Ivi, p. 38.

depressione nel disoccupato	(1) Nathalie racconta come ha incontrato Mulawa. ⁶⁸⁸
Sguardo sul rapporto Fage - Louise ⁶⁸⁶	<u>Louise/Fage</u> : [23] (1) Dopo quattro mesi di disoccupazione, Louise cerca di tirare su il morale di Fage. Fage “fa paura”. <u>Louise/Fage</u> : [12] (2) Louise rimprovera a Fage di non avere la mano ferma con la bambina. (3) I genitori valutano Nathalie: Fage dice che lei è una grande sciatrice ⁶⁸⁹ .
IX Tema della genitorialità Tema del “vendere” sé stesso nella società per sopravvivere – dire bugie, indossare maschere	<u>Wallace/Fage</u> : [1] (19) Fage parla della figlia in modo positivo. Mente a Wallace dicendo che la porterà a sciare a Courchevel “in convalescenza”. (20) Wallace parla del progetto miliardario che l’azienda ha a Courchevel. ⁶⁹⁰ (21) Wallace spiega il business che l’azienda vuole sviluppare. (22) Fage s’entusiasma e inizia a immaginare progetti. <u>Nathalie/Fage</u> [24]: (1) Nathalie vuole sapere cos’è nutrire un bambino per poi darlo via. Nathalie ha comprato una cintura. Fage le chiede con che soldi. Lei distrugge la cintura. ⁶⁹¹
X Meccanismo di rifiuto della realtà in circostanze difficili Debolezza di Fage: giudizio degli altri, uomo	<u>Wallace/Fage</u> : [1] (23) Wallace parla dell’età di Fage. Tema della giovinezza. (24) Wallace definisce Fage un uomo soddisfatto. <u>Fage/Nathalie</u> [25] – A Londra

⁶⁸⁶ Sono suggerite frustrazioni nel rapporto tra Fage e la moglie, probabilmente anche esasperate dalle circostanze. Nel macroframmento VI, la moglie associa il viaggio che Fage fa con la figlia con un viaggio di nozze, nel quale poi tra l’altro Fage finisce per comprare alla “bambina”, ormai dichiaratamente incinta, un abito trasparente. Louise s’interroga sui sentimenti che Fage ha rispetto alla figlia: «Mi chiedo se quando tu la guardi con gli occhi un po’ umidi». Ivi, p. 38.

⁶⁸⁸ Anchi qui a livello di micromontaggio delle battute c’è un effetto di comicità: «NATHALIE: Mi ha invitata a bere succo di frutta / FAGE: E guardi ora le dimensioni che ha assunto». Mentre la battuta di Nathalie si riferisce all’incontro con Mulawa, Fage parla della crescita aziendale grazie al suo operato. *Ibidem*.

⁶⁸⁹ La battuta «Ma è una magnifica sciatrice di razza non ha paura di niente certe volte» viene subito dopo due battute sulla moglie, ma il riferimento è Nathalie. Tuttavia il valore che il padre dà a Nathalie probabilmente non è solo di tipo morbosamente incestuoso, ma rappresenta forse la proiezione di un desiderio legato al suo passato e alla sua giovinezza. Il fatto che la figlia sia una compagna in uno sport importante per lui (macroframmento XV) è un indizio.

⁶⁹⁰ Viene il dubbio che Wallace stia “vendendo fumo”, mentendo anche lui, dal momento che dichiara che non assumerebbe nessuno che non mentisse perché non sarebbe normale: «Avrà un potere di acquisto che le permetterà di affittare l’Hilton durante la bassa stagione a dei prezzi di albergo di terza categoria». Ivi, p. 40.

⁶⁹¹ Sono messi in questione il significato e il valore del lavoro e dei soldi attraverso i personaggi di Fage e Nathalie. Quest’ultima dichiara che «Il lavoro serve per gettare i soldi al vento». Un’affermazione politica consapevole rispetto a un materialismo borghese? Un’adolescente scapestrata e fuori dal mondo? La reazione a un disagio esistenziale in conseguenza della caduta del tenore di vita dopo il licenziamento del padre? Oltre a questioni psicologiche, l’autore ha sicuramente deciso di porre domande generazionali e politiche rispetto ai movimenti giovanili di quegli anni.

<p>schiacciato dalla sua condizione.</p> <p>Tema della giovinezza</p>	<p>(1) Nathalie rifiuta la realtà.⁶⁹²</p> <p>(2) Nathalie vede un vestito che sembra una camicia da notte. Il padre le compra il vestito.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [26]</p> <p>(1) Louise chiede cosa hanno fatto a Londra per 3 giorni. Fage non è riuscito a fare abortire Nathalie.</p> <p>(2) Louise rinfaccia a Fage la sua debolezza di carattere.</p>
<p>XI</p> <p>Tema dell'ozio⁶⁹³</p> <p>Tema sociale: Famiglia borghese la cui figlia è incinta di un "nero che non sa scrivere".</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1]</p> <p>(22) Progetti di Fage. Wallace lo richiama alla realtà.</p> <p>(12) Wallace è stato licenziato perché "abbattuto" da un giovane americano</p> <p>(1) Tema dell'identità di Fage – padre di Fage.</p> <p><u>Nathalie/Louise:</u> [27]</p> <p>(1) Discutono del comportamento di Fage nella situazione di ozio. Louise chiede alla figlia di trovare qualcosa per distrarlo.</p> <p><u>Nathalie/Fage:</u> [28]</p> <p>(1) Nathalie insegna meditazione buddista a Fage.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [2]</p> <p>(2)</p> <p><u>Louise/Fage/Nathalie:</u> [6]</p> <p>(1) Lettere di risposta alle proposte di Fage.</p> <p>(2) Louise chiede di Mulawa.</p> <p><u>Louise/Fage</u> [29]:</p> <p>(1) Fage ha tirato fuori la sua collezione di pipe e come occupazione si mette a catalogarla</p>
<p>XII</p> <p>Tema dell'identità declinato come continuità/discontinuità generazionale</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1]⁶⁹⁴</p> <p>(18) Rapporto Fage-moglie.⁶⁹⁵</p> <p>(23) Wallace dichiara apertamente le sue intenzioni psicologiche nel colloquio: indurre Fage a tradirsi più spesso.</p> <p>(24) Fage racconta di avere una collezione di pipe.⁶⁹⁶</p> <p>(6) Fage ammette di aver avuto una ricaduta nel fumo.</p>

⁶⁹² Nathalie è in una condizione psicologica di rifiuto della realtà. Il testo affronta in modo problematico anche la questione della libertà sessuale esplosa alla fine degli anni Sessanta e inizio degli anni Settanta.

⁶⁹³ Il tema dell'ozio è ingombrante. L' "ozio" di Fage rappresenta un peso anche per i familiari, che cercano di trovargli un'occupazione. In modo ironico, l'autore lo ripropone attraverso Wallace. Il lavoro offerto a Fage è uno sfruttamento capitalistico dell'ozio attraverso la vendita di vacanze agli americani. Non per caso americani: c'è pure un discorso riguardo la prosperità economica americana rispetto a quella europea. Fage è stato messo da parte perché la sua compagnia era stata comprata dagli americani. Wallace, l'intervistatore, porta un nome americano.

⁶⁹⁴ Segue per la prima volta una sequenza dialogata più lunga, che inizia a "contaminarsi" solo verso la fine.

⁶⁹⁵ Il tono di Wallace a volte sembra quello di uno psicanalista: «Da cosa si difende?». Chiaramente l'ironia è presente ovunque.

⁶⁹⁶ Fage svela a Wallace (e a noi) il significato delle pipe per lui: un senso di continuità rispetto al padre e il «piacere di essere altrove». Ossia, la possibilità di "viaggiare" o "sfuggere alla realtà", queste due facce della stessa medaglia, i cui limiti sono labili. In realtà Fage non ha mai fumato le pipe.

	<p><u>Fage/Louise:</u> [30] – compleanno di Fage</p> <p>(1) Fage distrugge la sua torta di compleanno.</p> <p>(2) La moglie si giustifica per non aver parlato di contraccezione con la figlia.</p>
<p>XIII</p> <p>“Un’intervista condotta bene è sempre un’aggressione ma può anche essere la fonte di una grande intima dolcezza”</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1]</p> <p>(25) Wallace parla del significato che ha per lui condurre colloqui.</p> <p><u>Nathalie/Fage:</u> [31]</p> <p>(1) Fage rifiuta di dare soldi a Nathalie per salvare un compagno che dipingeva scritte su un muro con il loro gruppo di protesta politica.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [32]</p> <p>(1) Fage racconta alla moglie che la figlia ha chiesto cento franchi per il “Soccorso Rosso”, fondo per la difesa dei militanti arrestati.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [13]</p> <p>(1) Louise comunica le sue paure per la perdita di lavoro del marito.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [26]</p> <p>(1) Louise afferma la sua fiducia nei confronti delle capacità del marito.</p> <p>(2) Louise afferma le sue paure nei confronti della situazione di Nathalie.</p> <p>(3) Louise chiede cos’è successo a Londra.</p>
<p>XIV</p> <p>Fage porta il valore della fedeltà come segno di dignità umana nei rapporti lavorativi</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1]</p> <p>(26) Fage afferma di avere una personalità ottimista.</p> <p>(20) Wallace discorre sul progetto dell’azienda a Courchevel.</p> <p>(27) Wallace afferma le capacità di Fage, ma critica la sua troppa fedeltà.</p> <p>(28) Fage afferma la sua dignità come lavoratore.</p> <p><u>Nathalie/ Fage:</u> [31]</p> <p>(1) Nathalie quasi intima Fage di dare soldi per liberare il compagno arrestato.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [33]</p> <p>(1) Louise ha trovato un medico che praticherà l’aborto.</p> <p><u>Nathalie/Louise:</u> [34]</p> <p>(1) Le due donne parlano di Fage, che è rannicchiato in poltrona dopo il rifiuto ricevuto in un colloquio</p> <p>Frammenti eterogenei sparsi.</p>
<p>XV</p> <p>Unico frammento in cui il dialogo è tutto di seguito.</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1]</p> <p>(29) Fage racconta a Wallace il significato dello sci per lui. Prevale la coppia padre-figlia a quella marito-moglie.</p> <p>(30) Wallace fa domande a Fage riguardo piccole azioni del suo quotidiano.</p> <p>(31) Wallace provoca Fage, che quasi se ne va.</p>
<p>XVI</p> <p>“Papà perché si è felici?”</p> <p>Tema del lavoro femminile. Rovesciamento dei ruoli familiari.</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1]</p> <p>(32) Wallace paventa la possibilità di contrattazione se Fage riesce a far decollare il loro piccolo affare.</p> <p>(33) Wallace parla dell’azienda e delle opportunità commerciali.</p> <p><u>Nathalie/Fage:</u> [25] - Londra</p> <p>(3) Nathalie si “confida”. E’ emozionata, felice. Fa toccare la pancia al padre. Fage cerca di portarla alla clinica, senza successo.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [35]</p>

	<p>(1) Louise ha fatto un colloquio di lavoro e comincia a lavorare. Non ci sarà bisogno di vendere in fretta la collezione di pipe. (2) Fage non vuole che lei lavori, vuole vendere la collezione comunque.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [36] (1) Fage è andato a fare una visita dal cardiologo. (2) Fage dichiara la sua gratitudine e felicità nonostante i problemi.</p>
<p>XVII</p> <p>Tema della rivoluzione: “la rivoluzione significa proprio quello che vuol dire gira gira e tutto ritorna uguale”</p> <p>Tema degli ideali nei giovani: “lei è trascinata da quello che capita quando dico quello che lei vuole non vuole niente è soggetta a delle piccole volontà”</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1] (34) Wallace chiede a Fage la sua posizione riguardo alla politica. (19) Monologo di Fage su Nathalie.⁶⁹⁷ (35) Wallace fa un test psicologico utilizzando coppie di parole.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [26] (1) Fage racconta dell’episodio a Londra. (2) Louise vuole sapere chi ha cambiato parere riguardo all’aborto.</p> <p><u>Fage/Louise/Nathalie:</u> [37] - a tavola. (1) Fage ritorna dal colloquio di lavoro con la ditta Colgate Palmolive. (2) Nathalie racconta le sue “azioni politiche” insieme al gruppo di liceali. (3) Louise sprona Fage a scrivere una lettera al giornale per raccontare la sua situazione. (4) Fage dichiara di sentirsi benissimo. (5) Fage dice a Nathalie che vorrebbe vederla con il vestito di Londra.</p> <p>FRAMMENTO “INTRUSO”: “E poi l’incidente e poi il vuoto”</p>
<p>XVIII</p> <p>“Perché lavoriamo?”</p> <p>“A forza di fare sempre quello che è ragionevole ci si perde la dignità”</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1] (1) Wallace fa un “riassunto” del profilo di Fage. Non è laureato. (12) Ritorno all’idea di essersi licenziato.</p> <p><u>Louise/Nathalie:</u> [38] (1) Louise e Nathalie hanno trovato un arco, probabilmente comprato da Fage, ma non c’è la freccia.</p>
<p>XIX</p> <p>Quadro di famiglia borghese “con negro”</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1] (36) Wallace mette Fage di fronte alle emozioni che forse prova riguardo alla gravidanza della figlia. (37) Wallace mette Fage di fronte ai suoi sensi di colpa per la morte del figlio. (38) Fage si giustifica rispetto alla morte del figlio.⁶⁹⁸ (25) Wallace parla dell’importanza di afferrare la totalità dell’uomo.</p> <p><u>Nathalie/Louise/Fage:</u> [39] (1) Fage e Louise si sincerano sui sentimenti di Nathalie per Mulawa. (2) I genitori chiedono informazioni su Mulawa, vogliono invitarlo a pranzo o a cena.</p> <p><u>Fage/Louise:</u> [4] (1) Fage ha prenotato l’albergo per Londra, dove Louise andrà con la figlia per farla abortire.</p>

⁶⁹⁷ Fage si smentisce rispetto al macroframmento IX.

⁶⁹⁸ Esiste un interessante “frammento misto” in questo brano, un micromontaggio all’interno della battuta: «FAGE: Se la Peugeot dietro di me non avesse nello stesso momento sbandato Nathalie non vuole tenerlo più di un anno o due si cambiano i bambini come fossero macchine qualcuno gliene farà un altro quando ne vorrà un altro per tenerlo allora quello lì forse mi dirà nonno ma sapete». Ivi, p. 57-8. Viene suggerito il senso di colpa di Fage rispetto all’incidente del figlio e la costrizione all’aborto della figlia, che precluderà la nascita di un nipote.

	(2) Louise dubita della verità della gravidanza della figlia.
<p>XX</p> <p>“Bugie” del politicamente corretto.</p> <p>Retorica della normalità.</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1]</p> <p>(39) Wallace dichiara che l’azienda non è interessata alla vita privata dei dipendenti.</p> <p>(40) Wallace definisce l’“individuo normale”, e chiede se Fage vi si rispecchia.</p> <p>(41) Fage descrive Wallace come un “quadro superiore” senza paure.</p> <p><u>Louise/Fage:</u> [40]</p> <p>(1) Louise e Fage decidono cosa fare con i volantini di sinistra trovati nella camera di Nathalie.⁶⁹⁹</p> <p><u>Nathalie/Fage:</u> [31]</p> <p>(2) Nathalie legge al padre annunci di lavoro.</p> <p>(1) Nathalie chiede soldi al padre.</p>
<p>XXI</p> <p>Tema dello sbarazzarsi del proprio bagaglio.</p> <p>Delusione: voglia di scappare o andare alle origini, uscire dalla logica capitalistica.</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1]</p> <p>(42) Wallace chiede a Fage dettagli della sua vita privata – serate, amici.</p> <p>(43) Wallace mostra un modulo che Fage dovrà compilare ogni mese⁷⁰⁰.</p> <p><u>Nathalie/Louise, poi Fage:</u> [41]</p> <p>(1) Louise porta un regalo a Fage: una pipa che apparteneva a un capitano morto in un naufragio all’epoca della Rivoluzione Francese.</p> <p>(2) Fage ha dato via la sua collezione di pipe per strada.</p> <p>(3) Fage manifesta la voglia di tornare in Madagascar dove può avere una vita frugale.</p> <p><u>Fage/Nathalie:</u> [42]</p> <p>(1) Nathalie racconta i movimenti politici nel liceo.</p> <p>(2) Fage manifesta la sua disapprovazione rispetto al coinvolgimento della figlia.</p>
<p>XXII</p> <p>“Cosa ha fatto a te questa società? Chi merita di essere rovesciato?”</p> <p>Tema politico di Nathalie spostato sulla condizione di disoccupazione di Fage.</p> <p>Tema simbolico dell’arco senza freccia.</p>	<p><u>Wallace/Fage:</u> [1]</p> <p>(16) Wallace cerca di approfondire gli interessi di Fage.</p> <p>(44) Wallace cerca di indagare la visione che Fage ha di sé stesso.</p> <p>(45) Fage discorre sul bisogno di ammirare o essere ammirato.</p> <p><u>Nathalie/Fage/Louise:</u> [40]</p> <p>(2) Louise e Fage hanno trovato volantini di sinistra nella camera di Nathalie. Louise esige che siano buttati via.</p> <p>(3) Fage legge il contenuto dei volantini.</p> <p><u>Nathalie/Fage:</u> [31]</p> <p>(2) Nathalie legge a Fage un annuncio in cui si cerca un uomo dal profilo più giovane del suo.</p> <p><u>Nathalie/Louise:</u> [44]</p> <p>(1) Louise nota che Fage fuma di nuovo.</p> <p><u>Nathalie/Fage/Louise:</u> [45]</p> <p>(1) Nathalie e Louise interrogano Fage sul tema dell’arco – [38]</p>

⁶⁹⁹ Non sappiamo che si tratta dei volantini, l’associazione iniziale è con le riviste che Louise ha chiesto a Fage si selezionare. Lo svelamento accade nel frammento XXII.

⁷⁰⁰ Nel colloquio di lavoro, l’interesse del lettore/spettatore viene mantenuto attraverso l’oscillazione tra un registro prevedibile e l’introduzione di assurdit , cose “fuori luogo”, stranezze. Per esempio, nel modulo settimanale che Fage dovr  compilare nel caso in cui gli sia dato il lavoro deve fare commenti addirittura sul “clima politico”. Decisamente una caricatura di certe procedure aziendali interne, le quali Vinaver conosceva molto bene quale dirigente della Gilette.

Frammenti “impazziti” ⁷⁰¹	<p><u>Fage/Nathalie</u>: [46] (1) Fage chiede a Nathalie di spiegargli “l’incendio” che ha vissuto a Londra.</p>
<p>XXIII</p> <p>MACROFRAMMENTO “IMPAZZITO”⁷⁰²</p> <p>“Posso spegnere tesoro?”</p>	<p><u>Wallace/Fage</u>: [1] (46) Fage fa un monologo sugli obiettivi nel lavoro. (47) Fage parla di un incidente sugli sci. (18) Wallace parla della dinamica di Fage con la moglie. (48) Fage racconta una favola macabra. (30) Fage parla del suo quotidiano.</p> <p><u>Nathalie/Louise</u>: [30] – compleanno di Fage.</p> <p><u>Nathalie/Fage</u>: [47] (1) Nathalie dice che l’errore di Fage è irrigidirsi. (2) Nathalie parla dell’antimateria.</p>
<p>XXIV</p> <p>“No ma sai che ha voluto vedere la mia carta d’identità”</p>	<p><u>Wallace/Fage</u>: [1] (49) Fage afferma la sua fiducia in sé stessi. (50) Wallace chiede perché gli altri colleghi di Fage non sono stati licenziati (51) Wallace insinua che quello che Fage chiama integrità morale possa essere rigidità.</p> <p><u>Louise/Fage</u>: [12] (1) Louise dice a Fage che deve essere lui a portare Nathalie a Londra. (2) Fage e Nathalie stanno partendo per Londra.</p> <p><u>Nathalie/Fage</u>: [48] (1) Nathalie constata l’integrità del padre dopo un incidente.</p> <p><u>Nathalie/Louise, poi Fage</u>: [39] (2) Fage arriva tardi perché ha fatto un colloquio presso un’azienda produttrice di formaggi. (1) I genitori vogliono conoscere Mulawa. (3) Fage fa il resoconto di un colloquio.</p>
<p>XXV</p> <p>Germi del nuovo umanesimo – Vacanze come sostituto della guerra</p> <p>“Per seguire un pulviscolo basta che ci sia un raggio di sole che lo colpisca di sbieco”</p>	<p><u>Wallace/Fage</u>: [1] (52) Wallace parla della “filosofia” dell’azienda.</p> <p><u>Nathalie/Fage</u>: [49] (1) Nathalie parla del passaggio evolutivo dei rettili.⁷⁰³ (2) Fage manifesta la sua indignazione per la puerilità dei volantini politici. (3) Fage intima alla figlia di rimanere per parlare dei volantini politici.⁷⁰⁴</p> <p><u>Louise/Fage</u>: [50] (1) Louise parla del bene che il lavoro le sta facendo e prospetta una piccola promozione.</p>

⁷⁰¹ Frammenti senza soluzione di continuità.

⁷⁰² Misterioso macroframmento con una grande eterogeneità di enunciati giustapposti con minima soluzione di continuità. C’è un’accentuazione della musicalità e dell’abbondanza immaginifica.

⁷⁰³ L’introduzione di nuove immagini, come quella dei rettili, rende il testo più complesso e induce il lettore/spettatore a cercare di cogliere le sfumature.

⁷⁰⁴ Di fatto, l’ordine tra (2) e (3) è invertito: il discorso di Fage sui volantini, dal punto di vista logico-causale nella costruzione di una scena, verrebbe dopo il microframmento 3.

Il tessuto polifonico diventa sempre più sfilacciato.	(2) Louise parla degli accertamenti per l'aborto di Nathalie. ⁷⁰⁵ (3) Louise critica il comportamento sociale della figlia.
XXVI "Quello che vogliono? L'illusione che gli si lasci la briglia sciolta" Frammenti sempre più sfilacciati	<u>Wallace/Fage:</u> [1] (22) Wallace suggerisce che l'idea di Fage di autogestione dei turisti non è buona. (53) Wallace dà ordine a Fage di aprire la bocca. <u>Louise/Fage:</u> [7] ⁷⁰⁶ (1) Louise lo sprona a fare qualcosa. (2) Fage è prostrato per il colloquio mancato a causa della lettera non consegnata.
XXVII Echi⁷⁰⁷ "Ho deciso di non nascondere più niente di non avere più niente in un momento"	<u>Wallace/Fage:</u> [1] (5) Wallace identifica contraddizioni nel discorso di Fage. (9) Wallace chiede a Fage dei suoi obiettivi personali. (55) Wallace incalza Fage con domande provocatorie. <u>Louise/Fage/Nathalie:</u> [41] (2) Wallace racconta l'episodio in cui dà via la sua collezione di pipe per strada.
XXVIII "Ci sono piccole parole che fanno affondare".	<u>Wallace/Fage:</u> [1] (56) Wallace chiede a Fage di scrivere le sue mancanze. (57) Wallace fa considerazioni sulla fede. <u>Louise/Nathalie:</u> [51] (1) Louise ha chiesto a Fage com'era andato il colloquio e lui non ha risposto. <u>Nathalie/Louise/Fage:</u> [52] (1) Fage racconta della coda per il sussidio di disoccupazione. (2) Nathalie chiede se si raccontino storie/barzellette. (3) Nathalie parla di Mulawa.
XXIX "Vedr� è un mondo discretamente feroce" "La freccia parte il dito non la sente nemmeno partire"	<u>Wallace/Fage:</u> [1] (58) Wallace descrive le scorrettezze che Fage dovr� imparare per sopravvivere nel mercato con grossi colossi. (59) Fage fa esercizi fisici e suda. <u>Louise/Fage:</u> [53] (1) Louise comunica a Fage che Nathalie � stata arrestata per furto con scasso.
XXX "Non aveva smesso di guardarlo il mare e se era il luogotenente prediletto dell'ammiraglio Nelson �"	<u>Wallace/Louise:</u> [54] (1) Fage � stato ammesso al colloquio di lavoro finale. (2) Louise chiede di Fage, non � tornato a casa. (3) Louise informa Wallace dell'arresto di Nathalie. <u>Nathalie/poliziotti:</u> [55] (1) Nathalie � interrogata dai poliziotti e si rifiuta di dire qualcosa.

⁷⁰⁵ Ritorno al tema del microframmento 33.

⁷⁰⁶ Ritorno al tema del microframmento 7.

⁷⁰⁷ Il testo   permeato da effetti di "eco", come per esempio il riferimento all'impermeabile e alle scarpette ben lucidate. In questo macroframmento Fage dichiara di dover partire per un incontro importante, ma non sappiamo a cosa si riferisce e come cronologizzare. E' l'immaginazione del lettore/spettatore a decidere.

affondato senza dire una parola”	<u>Nathalie/Fage: [3]</u> (1) Nathalie è indignata per qualcosa. Coda: frammenti sparsi.
----------------------------------	--

Grazie a questa mappatura dettagliata del testo di Vinaver, è possibile identificare con più chiarezza i suoi meccanismi compositivi. Innanzitutto balza all’occhio la compenetrazione di due estetiche – quella drammatica e quella postdrammatica. L’estetica postdrammatica corrisponde alla frammentarietà del testo e all’adozione del principio del montaggio come strategia di creazione della polifonia di voci. Non si tratta di montaggio narrativo ma discorsivo e per corrispondenze, sia a livello microdrammaturgico che macrodrammaturgico. Tuttavia permane un “sostrato drammatico”, attraverso il quale è possibile costruire o ricostruire un percorso drammaturgico-narrativo. E’ quasi come se lo scrittore avesse avuto un materiale drammatico “integro”, che è stato poi ridotto a pezzi e ricomposto secondo una modalità completamente diversa – postdrammatica, appunto.

Tutti i microframmenti con l’indicazione [1] potrebbero comporre un atto unico. Di fatto le scene tra Fage e Wallace, estratte dal contesto e isolate, hanno in comune le tre unità aristoteliche di tempo, spazio e luogo. Presentano la stessa situazione drammatica: un colloquio di lavoro. La scena avanza attraverso lo scontro drammatico tra i due personaggi, ossia, il conflitto: due personaggi che tendono a un obiettivo e si scontrano in base a una dinamica di potere. Questo grande atto unico presentato a pezzetti può essere analizzato secondo categorie drammatiche: Fage, uomo disoccupato sulla quarantina, è in un colloquio di lavoro condotto da Wallace. Quest’ultimo è un personaggio ambiguo, che indaga a fondo nella vita privata di Fage, assumendo a volte i tratti di uno psicanalista, a volte di un manipolatore, di un “venditore di fumo”, e – altre volte ancora - di un portavoce di un’ideologia capitalista perversa. Se in un momento lo vediamo indagare sulle azioni irrilevanti della vita quotidiana di Fage – come farsi la doccia o lavarsi i denti –

nell'altro lo vediamo fare un discorso sul "nuovo umanesimo". Se dice che hanno un progetto turistico milionario a Courchevel, dice anche che Fage dovrebbe far decollare gli affari della loro piccola azienda. Personaggio sfuggente e inaffidabile, Wallace cerca di svelare le bugie e i non detti dell'angosciato disoccupato che ha davanti. Nel frammento 13 possiamo ricomporre il seguente monologo, che può rendere bene le motivazioni delle sue azioni e darcene una chiave di lettura:

All'inizio l'intervista è come un campo di neve vergine io segno il percorso una ragnatela bianca. Il pittore davanti al cavalletto con il suo pennello incomincia a cancellare il bianco l'atto è questo portar via poco a poco il bianco. Per arrivare a un senso globale una evidenza che non è scomponibile in ognuno degli elementi che la costituiscono. Noi non crediamo nei test. E' un modo di rinunciare alle proprie intuizioni si crede di raggiungere l'obiettività mentre non si è fatto altro che proiettare i propri pregiudizi su dei sistemi ai quali si fa dire quello che si sa già. Condurre un colloquio di lavoro s'avvicina all'atto creativo. Non restando esterno al candidato. Impegnando la propria simpatia mettendo se stesso fra parentesi entrando nei panni dell'altro. Far venir fuori il vero gli strati profondi. Non assumerei mai un candidato che non mentisse sarebbe un segno di anormalità una mancanza di difesa. Il candidato elabora dunque mente deve dire se fa bene il suo lavoro quello che gli serve tacere quello che crede gli potrebbe nuocere. Un'intervista condotta bene è sempre un'aggressione ma può anche essere la fonte di una grande intima dolcezza. Un candidato che alla fine non è stato assunto mi ha scritto in seguito per ringraziarmi non so l'intervista gli ha permesso di vedere in sé stesso al di là delle sue numerose maschere. Per me quella è stata la più semplice soddisfazione professionale.⁷⁰⁸

Wallace paragona il condurre colloqui con l'atto artistico, il cui scopo sarebbe quello di arrivare a un senso globale, "scomponibile". Tuttavia Fage non è un semplice fruitore, è coinvolto nell'opera stessa, apparentemente ignaro del gioco al massacro a cui sta prendendo parte. Si lascia "smascherare" fino a farsi togliere la propria pelle e, come viene suggerito alla fine, non gli resta che sparire del tutto. Anche i lettori/spettatori de *La Domanda d'impiego* sono coinvolti

⁷⁰⁸ Ivi, pp. 45-7.

nell'opera stessa, devono fare i conti con il proprio impulso di ricomporre in frammenti, ricostruire un quadro congruo per trovarne un senso profondo e univoco al testo. Ma l'opera è sfuggente, ambigua, aperta, e lascia una serie di enigmi⁷⁰⁹. E' attraverso gli accostamenti "strambi" che *possibilità di senso* vengono rivelate e colte secondo la percezione soggettiva di ognuno. Nel citato macroframmento 13 altre possibili scene, che potrebbero corrispondere a situazioni diverse in tempi e luoghi diversi o no, sono suggerite: una scena in cui Nathalie chiede soldi al padre per aiutare il compagno arrestato; un'altra in cui Louise comunica a Fage le sue perplessità sull'aborto; un'altra in cui Louise chiede cos'è successo a Londra; ma non riusciamo a cronologizzarle e metterle in ordine causale. Nel montaggio intrascenico tuttavia si crea una contrapposizione di situazioni evocate che suggeriscono senso:

LOUISE: Se le lasciamo avere questo bambino.

WALLACE: Condurre un colloquio si avvicina all'atto creativo.

LOUISE: Che cosa ne dirà la gente? Non sarà molto piacevole ma anche questo si supera

(...)

WALLACE: Far venire fuori il vero gli strati profondi

LOUISE: Non voglio lasciare che tutto questo si disfi.⁷¹⁰

In questo brevissimo brano, per esempio, il monologo di Wallace sullo spogliarsi della maschera si accavalla con la "scena" – evocata in frammenti, ovviamente – in cui Louise è preoccupata di mantenere la "maschera" per salvaguardare la propria posizione in una società borghese giudicante. La produzione di senso viene amplificata e resa problematica dal meccanismo compositivo postdrammatico.

⁷⁰⁹ Aniché usare il termine "enigma", Barnett parla di "zone grigie" del testo. D. BARNETT, "When a Play is not a Drama?..", cit., p. 20.

⁷¹⁰ Ivi, p. 46.

Come possiamo vedere, nell'economia globale dell'opera si nota una *progressione* data da un'accorta distribuzione dell'informazione secondo il meccanismo della variazione sul tema. Per esempio, nel macroframmento 20 Louise e Fage cercano di liberarsi di qualcosa, o bruciando, o portando alla discarica, o sotterrando in campagna. Questa "stranezza" può essere collegata inizialmente alle riviste che Louise ha chiesto a Fage di selezionare per dileguare l'ozio. Nel frammento 22 il tema viene ripreso ed è introdotto l'evento del ritrovamento di volantini di protesta in camera di Nathalie. Si chiarisce dunque a ritroso l'ansia dei genitori. L'attenzione del lettore/spettatore viene mantenuta a causa dell'effetto di straniamento provocato da queste incongruenze, che a tratti si risolvono a tratti creano veri e propri enigmi. Un buon esempio sono le "scene" – battute sfilacciate – che rimandano a un incidente. Sono suggerite due situazioni: un incidente sciistico che ha coinvolto Nathalie e il padre⁷¹¹, e un incidente d'auto che ha coinvolto sempre padre e figlia ma forse rimanda a quell'incidente d'auto in cui è morto il figlio⁷¹². Non ci sono risposte precise. Enigmatiche sono le battute di Nathalie sia all'inizio sia alla fine: «Papà non farmi questo»⁷¹³, «Papà se mi fai questo», «Papà rispondimi»⁷¹⁴. A cosa si riferisce? Alla costrizione all'aborto? A una minaccia fisica proveniente dal padre? O a un senso di abbandono dovuto alla morte del padre? Lasciano ugualmente perplessi tre battute di Nathalie nel macroframmento 23, peraltro forse quello più enigmatico: «Lei ha una capacità di innovazione», «Lei è un leader nel sangue», «E' lei il nostro uomo?»⁷¹⁵, battute di Wallace che come un virus sembrano aver contagiato Nathalie. Allo stesso momento in cui lei le pronuncia, Fage emette enunciati che sembrano comporre una favola macabra di cui il suo ex-capo è protagonista, evocando "l'odore di maiali sgozzati" e un uomo legato al filo

⁷¹¹ «FAGE: Un errore di inclinazione a quella velocità non perdona eh si sono sbandato gli sci si sono aperti sapete ci si gioca tutto in centesimi di secondo», «FAGE: No vai tu apri la pista». «NATHALIE: Non ti sei fatto male, papà? Oh che paura che ho avuto». Ivi, pp. 64,31, 66.

⁷¹² Nathalie dà indicazioni al padre in diversi frammenti: «Stai attento papà prendi la curva troppo secca dall'altra parte c'è il vuoto», «Non devi farti deviare segui la curva della collina», «Dopo c'è un muro di una quarantina di metri è stretto sei obbligato a prendelo dritto». Ivi, p. 31.

⁷¹³ Ivi, p. 27.

⁷¹⁴ Ivi, p. 76.

⁷¹⁵ Ivi, p. 65.

spinato. In questo frammento sembra regnare l'inconscio, voci e immagini nella testa di Fage, che si spengono repentinamente alla fine, quando la moglie chiede se può spegnere la luce.

La tessitura ritmica si stringe e si rilassa, si rende più concreta e si dissipa con l'evolvere del testo. Per esempio il frammento 15, proprio a metà, è l'unico in cui non esiste un'intersezione polifonica tra scene. Per la prima volta in modo ininterrotto è possibile seguire l'evoluzione dialogica benché breve tra due personaggi, evoluzione che porta a un mini-climax: Fage si alza e fa per uscire indignato. Si tratta quasi di un innesto, in termini di montaggio, di un frammento appartenente a un altro organismo, isolato e messo lì al microscopio. I macroframmenti finali, a loro volta, sono segnati da un maggiore "sfilacciamento", specialmente l'ultimo, in cui le battute si susseguono quasi senza continuità rintracciabile e s'infiltrano battute del passato lavorativo di Fage⁷¹⁶.

Gli elementi drammatici sono presenti in modo polverizzato, anche attraverso eventi che ci aiutano a cronologizzare, ma che non sono definitivi. Per esempio, dal punto di vista della drammaturgia classica la gravidanza di Nathalie è una "complicazione" che alza la posta in gioco del personaggio principale del dramma – ovvero di Fage. Allo stesso modo il coinvolgimento di Nathalie con la militanza politica giovanile e il suo arresto sono un grosso ostacolo a livello di intrigo, perché mettono a repentaglio le speranze di Fage di avere un contratto da Wallace o da qualunque altra azienda. E' possibile rintracciare le fila di un eventuale "plot" secondo una logica di causa ed effetto, in un tentativo di cronologizzazione⁷¹⁷:

⁷¹⁶ «La pratica svelta signorina mi aspettano nella sala della conferenza eh allora piccola arriva?»; Fage parla con una segretaria. Ivi, p. 76.

⁷¹⁷ Rispetto al suo trattamento del "plot", afferma Vinaver: "Je pars de ce qui est le contraire d'une histoire. J'ai, par contre, besoin d'histoires multiplex qui viennent irriguer l'écriture, mais dont aucune n'est autorisée à devenir axe, à devenir hégémonique. L'histoire unique deviendrait le véhicule commode des significations. Or, pour moi, aujourd'hui, le véhicule, c'est la jonction d'éléments réfractaires les uns aux autres, c'est le montage"; Vinaver, *Écrits sur le Théâtre 1* cit, p. 124.

(1) Fage perde il lavoro → (2) Louise cerca un lavoro → (3) Louise compra una pipa per la collezione di Fage

(1) Nathalie è incinta → (2) Fage porta Nathalie a Londra per farla abortire → (3) Fage non “riesce” a farla abortire e Louise trova un medico in Francia

Tuttavia questi elementi del plot “drammatico” vengono totalmente dissociati⁷¹⁸. Questo dramma familiare e sociale diventa qualcos’altro: un post-dramma⁷¹⁹. Non sono tanto gli eventi e il loro concatenarsi a prevalere, ma l’atmosfera: sensazioni piuttosto che senso. Il drammaturgo sembra avvicinarci l’amo per farcelo abboccare, ma lo allontana appena pensiamo di averlo preso, lasciandoci disorientati.

Il Michel Vinaver teorico ha ripreso l’idea di *pièce-paysage* da Gertrude Stein, sviluppandolo in un modo più ampio. In questa nozione si possono ritrovare i meccanismi postdrammatici che abbiamo identificato:

(...) La pièce-paysage est celle où l’action tend à être plurielle, acentrée – une juxtaposition d’instant se reliant de façon contingente –, où les personnages sont faits chacun d’une diversité de facettes dont la jointure n’est pas donnée à l’avance. Dans la pièce-paysage, il n’y a pas d’exposition préalable d’une situation, celle-ci émerge peu à peu comme on découvre un paysage avec tous le composant du relief: notamment les thèmes, mais aussi les idées, les sentiments, les traits de caractère, les

⁷¹⁸ David Bradby identifica come una “nuova forma di teatro epico” questo tipo di procedimento, punto su cui non siamo d’accordo: «Vinaver’s achievement lies in having abandoned a theater of linear narrative for one of multiple possibilities. In 1964 Armand Gatti invoked the need for different, parallel realities to be shown simultaneously on stage (...). Vinaver’s plays represent a further refinement of similar ideas: he suggests that, if it is possible to make sense of our lives as linear sequences, then we must go back to each separate situation and try out their possible combinations. In this way a new form of Epic Theater is created, opposed to the Aristotelian like Brecht’s, and depending of multiple viewpoint. Through the development of an original, polyvalent dramatic form, Vinaver has been able to explore the ways in which human beings adapt to the shifting realities of twentieth-century life»; D. BRADBY, *The Theatre of Michel Vinaver*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 19964, p. 11. A nostro avviso, questo “nuovo teatro epico” corrisponde all’avvento dell’estetica del postdrammatico.

⁷¹⁹ Non parliamo di post-dramma come superamento del dramma, ma come approccio estetico diverso che può anche alimentarsi di esso, com’è il caso.

bribes d'histoires, les fragments du passé qui se font jour. La parole n'est pas véhiculaire de l'action, elle est l'action même.⁷²⁰

La *pièce-paysage* è dunque fondata sul principio della giustapposizione di frammenti, ossia, sul principio del montaggio discorsivo e per corrispondenze. Non importa tanto lo sviluppo di una "storia" ma le epifanie che le configurazioni di linguaggio provocano nel presente della loro enunciazione⁷²¹. Queste esplosioni momentanee di senso si fondano su effetti di ironia e straniamento che tengono il lettore/spettatore vigile e costantemente coinvolto nella produzione di senso. La modalità postdrammatica di straniamento adoperata da Vinaver tuttavia non ha a che fare con l'approccio brechtiano, come spiega il proprio autore in un brano in un cui simula un'intervista a sé stesso:

⁷²⁰ [...] Nella *pièce-paysage* l'azione tende a essere plurale, senza centro, una giustapposizione d'istanti che si collegano in modo contingente –, in cui ognuno dei personaggi sono composti da svariate sfaccettature, in cui le giunture non sono date a priori. Nella *pièce-paysage* non c'è l'esposizione di una situazione preliminare; quest'ultima emerge poco a poco come scopriamo un paesaggio con tutti i componenti del rilievo: principalmente i temi, ma anche le idee, i sentimenti, i tratti del carattere, i pezzi di storie, i frammenti del passato che diventano presenti. La parola non è veicolatrice di azione, essa è l'azione stessa.] M. VINAVER, *Écritures Dramatiques. Essais d'Analyse de Textes de Théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 44. Vinaver oppone il concetto di *pièce-paysage* a quello di *pièce-machine*, in cui il "sistema di tensioni" è mantenuto da un intrigo centralizzato e unitario, che si concentra su un problema da risolvere attraverso il conflitto tra i personaggi. Lo si può associare al concetto di "dramma chiuso" in Klotz. Tuttavia, il concetto vinaveriano di *pièce-paysage* ci pare molto più ampio quando lo si confronta con quello di "dramma aperto" (cfr. punto 3.1.2) in quanto permette di includere le modalità postdrammatiche. Di fatto, Vinaver non parla di dramma ma di testo teatrale (*pièce*).

⁷²¹ Il drammaturgo francese Daniel Lemahieu fa il seguente commento a proposito delle "epifanie" nella scrittura di Vinaver, chiamate da lui "folgorazioni" (*fulgurances*), enfatizzando l'aspetto ludico: «Tout son jeu d'écriture se manifeste dans une combinatoire, un rhizome, proprement ludiques, apparaissant aussi comme des appareils, des machies désirantes. Ouvertures, fulgurances éclatantes jalonnées par des clôtures, des bouclages, les actes de scription deviennent délices de fabrications, de fonctionnements et d'articulation. Le bouclage (ou l'emboîtement) "s'applique à la façon dont la réplique se lie à la précédente, s'y imbrique ou non" (M.V.). La fulgurance intervient "lorsqu'une réplique, ou une partie d'une réplique, produit une forte surprise par rapport à ce que pourrait laisser attendre le matériau textuel précédent, et lorsque la surprise, au moment même où elle se prouvi, se transmue en évidence" (MV). Il renonce ainsi aux garanties de la composition transparente, fiée, instrumentale. Admettre que la réplique comme fragment, dans son apparence première, vide de messages intellectuels mais riche en signes fragiles, affolés, effervescents visant à accrocher l'autre fragment en qualité de partenaire avec qui dialoguer ou s'affronter, relève du sentiment que l'art de la réplique ne se confond pas avec l'art de l'argumentation»; D. LEMAHIEU, "D'Une Écriture, quelques figures", *Rivista Europe*, cit., p. 81-82

Pour Brecht, il s'agissait de rendre le banal "étrange" en le tenant à bout de bras, et ainsi de le rendre déchiffrable, ce qui permet au spectateur de percer à travers les mystifications qui font partie du tissu de sa vie. Il a fait souffler ainsi un grand vent de désaliénation. Ma démarche à un autre point de départ, pour aboutir – je crois – à un "effet de distanciation" comparable. Elle consiste à prendre des éléments de réalité brute, plate, et à les dissocier les uns des autres en les recomposant par la méthode du montage, du collage, de l'assemblage, du lacérage.... Ce qui les faisait percevoir dans toute leur étrangeté. Là intervient un travail de "frottement" des éléments les uns aux autres, de glissements, d'entrecrocs, de bavures, de dérapages, qui utilisent le rythme et la consonance des paroles, des phrases. Une continuité verbale se constitue à partir de la discontinuité des éléments de réalité et provoque des "jointures ironiques" illimitées et imprévues. C'est une manière de déranger l'ordre des choses sans le dénoncer. Toute dénonciation (même chez Brecht) appelle la défense et la contre-offense, l'affrontement... et la récupération. Je m'emploie à présenter un monde *sans procès* (la remarque est de Roland Barthes), mais mû de petites palpitations qui, à la longue, visent au grand ébranlement.⁷²²

In questo contesto i personaggi sono labili, frutto di una rete cangiante di interazione. Sono voci che evocano psicologia. Tuttavia niente è univoco e trasparente: Fage è debole come fa notare la moglie? Passivo e rigido, come affermano Nathalie e Wallace? Intraprendente e positivo, come si dichiara lui stesso? Di conseguenza anche le loro motivazioni sono misteriose: perché a Londra Fage si comporta in quel modo con la figlia, acconsentendole di non abortire e comprandole un vestito? Perché non ha polso fermo? O perché si confronta con

⁷²² [Per Brecht, si trattava di rendere banale lo "strano", tenendolo sotto il braccio, e così renderlo decifrabile, cosa che permette lo spettatore di trapassare le mistificazioni che fanno parte del tessuto della propria vita. Ha fatto così soffiare un grande vento di disalienazione. Il mio procedimento ha un altro punto di partenza, per arrivare – credo – a un "effetto di straniamento" comparabile. Esso consiste nel prendere degli elementi della realtà brutta, piatta, e lacerarli... Quando fa sì che sia possibile percepirli in tutta la loro stranezza. Interviene un lavoro di "attrito" tra gli elementi, di scivolamenti, di choc, di sbavature, di slittamenti, che utilizzano il ritmo e la consonanza delle parole, delle frasi. Una continuità verbale si costituisce a partire della discontinuità degli elementi della realtà e provoca delle "giunture ironiche" illimitate e imprevedute. E' una maniera di disturbare l'ordine delle cose senza denunciarle. Ogni denuncia (anche in Brecht) chiama alla difesa e al contrattacco, allo scontro... e al ricupero. Mi affanno a presentare un mondo senza processo (l'affermazione è di Roland Barthes), ma mosso da piccole palpitazioni che alla lunga mirano al vacillamento]. M. VINAVER, *Écrits sur le Théâtre 1* cit, p. 313.

l'idea della morte di un possibile nipote, quando Nathalie gli mette la mano sulla pancia? Fa forse una trasposizione affettiva dalla moglie alla figlia comprandole un vestito trasparente, rivivendo la memoria di un viaggio di nozze? O forse perché è stato toccato da quell' "incendio", quella sensazione di intensa felicità che la figlia gli descrive, una sorta di meraviglia per la vita, che vorrebbe tanto afferrare?⁷²³

Siamo nel terreno delle possibilità, non delle certezze. Nel quadro familiare e sociale stracciato e re-incollato dall'autore, come un'opera cubista⁷²⁴, non c'è una vera e propria "soluzione"⁷²⁵. Il finale è aperto, limitandosi soltanto a fornire vaghi indizi⁷²⁶. Cos'è successo a Fage? Si è suicidato? Ha ucciso la figlia? Scomparirà per sempre? E soprattutto, importa davvero saperlo? Fatto è che Michel Vinaver ha afferrato prima di molti il lavoro dell'autore teatrale nell'era del postdrammatico, ben definito da David Bradby:

The playwright's job is to assemble and shape the building blocks of language in such a way as to reveal how we construct our images of the world.⁷²⁷

4.2. *Far away*, di Caryl Churchill

⁷²³ David Barnett vede nel "principio dell'incertezza" un'importante caratteristica dei testi postdrammatici. Cfr. D. BARNETT, "Reading and Performing Uncertainty: Michael Frayn's Copenhagen and the Postdramatic Theatre", *Theatre Research International*, vol. 30, n° 2, Cambridge University Press, 2005, pp. 139-149.

⁷²⁴ David Bradby spiega come il processo di scrittura per Vinaver sia di natura compositiva, non interpretativa (ossia, non prevede un "messaggio da passare"), e come il suo obbiettivo sia quello di "creare un'opera che fino a un certo punto resista all'interpretazione". Non c'è l'integrità di un asse unico, l'unità narrativa e concettuale: «Like cubist painting, like the poetry of Eliot or the prose of Joyce, Vinaver's cubist painting, like the poetry of Eliot or the prose of Joyce, Vinaver's fragmented, multiple viewpoint is both statement and formal device. It states the impossibility of ever returning to a completely unified, coherent worldview and asserts that only meanings, not meaning, can be found». D. BRADBY, *The Theatre of...*, cit., p. 4.

⁷²⁵ Questo riflette in realtà un approccio al teatro: «Le texte ne doit pas aller vers la mise en scène, il ne doit pas être fait en fonction d'une possibilité de mise en scène. Il doit s'offrir précisément comme objet insoluble»; M. VINAVER, *Écrits sur le Théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1998, p. 173. Ricordiamo anche il punto di vista di Heiner Müller, la cui opera teatrale presenta una diversa estetica del postdrammatico ma una somiglianza nell'affrontare il rapporto tra testo e scena: «La letteratura deve far resistenza al teatro»; cfr. nota 531, p. 198 di questo lavoro.

⁷²⁶ Anche Anne Ubersfeld rissalta questo aspetto. Cfr. A. UBERSFELD, *Vinaver dramaturge*, cit., p. 47.

⁷²⁷ [Il lavoro del drammaturgo è assemblare e modellare mattoni di linguaggio in modo da rivelare come costruiamo le nostre immagini del mondo]. Ivi, p. 9.

Capolavoro assoluto della drammaturga inglese Caryl Churchill, *Far Away* ha debuttato nel 2000 al Teatro Royal Court, a Londra. La straordinaria drammaturga, che sin dagli anni Settanta ha prodotto opere di rilievo come *Top Girls* (1982), una sorta di emblema del femminismo, con questo testo raggiunge un livello di maestria e poesia impressionante – un *haiku* del linguaggio teatrale⁷²⁸.

Si tratta di un testo breve composto di tre parti, proprio come le tre strofe di un *haiku* o come un lontano ricordo di una *pièce* a tre atti. Alle singole parti non vengono attribuiti titoli o designazioni (atto, scena, quadro, etc.), ma soltanto numeri. La seconda parte è suddivisa in sei altre parti numerate, pertanto il testo è composto da un totale di tre macroframmenti più sei microframmenti all'interno del secondo. Anche se le tre macroparti sono realtà autonome, senza legame causale evidente ma piuttosto accostate in modo paratattico, esse rimandano a tre diversi periodi della vita di Joan.

Nell'indicazione dei personaggi, che di solito serve anche per la rapida identificazione del numero di attori che dovrebbero essere coinvolti, troviamo Joan, Harper e Todd. I nomi dei personaggi non sono mai pronunciati, per cui lo spettatore non li verrà mai a sapere a meno che la regia non decida di renderli espliciti con qualche espediente scenico, oppure attraverso una nota nel programma di sala che identifichi gli attori. Questa scelta viene a sommarsi all'alone d'indeterminatezza che caratterizza l'opera. Ciononostante i nomi sono presenti per gli attori e i lettori, e per essi aggiungono significato, danno uno spunto in più all'immaginario. Grazie ad essi i personaggi diventano meno verbo, e più corpo; si avvicinano di più all'impersonaggio o alla figura che alla voce. I dialoghi sono il risultato di un lavoro di estrema scarnatura, in cui ogni parola teatrale ha lo stesso valore di un'icona, un simbolo, una potente metafora – come nel citato genere poetico del *haiku*.

Nel primo macroframmento ci troviamo davanti a Joan e a Harper. Joan è una bambina probabilmente fra i sette e i dieci anni. Harper è sua zia. Joan si trova

⁷²⁸ Gli haiku sono composizioni poetiche orientali che si distinguono per l'estrema concisione, la semplicità, e allo stesso tempo l'alto contenuto suggestivo. Caratteristica degli haiku è anche quella di fissare gli stati d'animo attraverso riferimenti alla natura. Un esempio famoso è questo haiku di Matsuo Bashō: Vecchio stagno / una rana si tuffa / rumore dell'acqua.

a casa di Harper, dove dovrà soggiornare per un po', ma non sappiamo il motivo. Sono automatiche le associazioni "implicite" riferite alla normalità: forse i genitori sono andati via per un viaggio, per esempio. Ma mano a mano che il dialogo avanza accade un'oscillazione tra la "normalità" che ci si aspetta e in cui i personaggi agiscono e una condizione allarmante, che viene progressivamente comunicata con nonchalance attraverso dettagli terrificanti. L'inizio sembra il semplice dialogo tra una zia amorevole che cerca di mandare a letto la nipote che non riesce a dormire. Joan trema, confessa di essere uscita dalla finestra. La zia dimostra comprensione, la incita a tornare a letto. Ma ogniqualvolta si ritorna a una sensazione di sicurezza, vengono introdotti elementi minacciosi:

JOAN: I heard a noise.

HARPER: An owl?

JOAN: A shriek.

HARPER: An owl then. There are all sorts of birds here. (...) You will see in the morning what a beautiful place it is.

JOAN: It was more like a person screaming.

HARPER: It is like a person screaming when you hear an owl.

JOAN: It was a person screaming.⁷²⁹

Harper, che dapprima potrebbe sembrare una zia che ascolta le paure di una nipote inquieta cercando di minimizzarle, va piano piano compromettendosi⁷³⁰. La piccola Joan ha visto suo zio fuori, nel buio, che spingeva qualcuno dentro a un capannone. Diventa evidente al lettore/spettatore che la zia sta tergiversando, trovando giustificazioni per deviare l'attenzione della nipote:

HARPER: He must have been putting a big sack in the shed. He works too late.

JOAN: I'm not sure if it was a woman. It could have been a young man.

⁷²⁹ C. CHURCHILL, *Far Away*, London, Nick Hern Books, 2008³, p. 12. Le "stranezze" di questo testo compongono enigmi per il lettore/spettatore. E' piuttosto strano che la zia parli di questi aspetti della sua vita coniugale con la bambina.

⁷³⁰ "It's always odd in a new place. When you've been here a week you'll look back at tonight and it won't seem the same at all". Ivi, p. 10.

HARPER: Well I have to tell you, when you've been married as long as I have. There are things people get up to, it's natural, it's nothing bad, that's just friends of his your uncle was having a little party with.

(...)

JOAN: If it's party why was there so much blood? ⁷³¹

Joan ha visto un camion, dentro al quale si sentiva il pianto di persone, poi è scivolata sul sangue. La zia "racconta favole", a cui Joan sembra non credere completamente. La sensazione di pericolo che il lettore/spettatore prova diventa sempre più imminente nei confronti della bambina:

JOAN: Why were the children in the shed?

HARPER: What children?

JOAN: Don't you know what children?

HARPER: How could you see the children?

JOAN: There was light on. That's how I could see the blood inside the shed. I could see the faces and which ones had blood on.

HARPER: You've found something secret. You know that, don't you? ⁷³²

Il pericolo diventa allora imminente in questa atmosfera rarefatta. La zia cerca di convincere Joan che lei e suo marito stanno dando rifugio a persone in pericolo, trovando una giustificazione a ogni informazione di cui la bambina è al corrente, giustificazioni che non reggono di fronte alla realtà delle cose. E' la brillante teatralizzazione del processo di manipolazione ideologica, quel rovesciamento dei fatti operato attraverso le idee su cui ha teorizzato per prima Karl Marx, a proposito dei meccanismi di produzione e delle classi sociali⁷³³:

⁷³¹ Ivi, p. 14.

⁷³² Ivi, p. 17.

⁷³³ V. Saladini spiega bene il concetto di ideologia nella filosofia di Marx: «Nell'*Ideologia tedesca* Marx assume il termine ideologia nel significato derivato dalla parola tedesca *Ideenkleid* ("vestito di idee"), considerando ideologica ogni forma di pensiero che ricopra la realtà concreta con idee astratte, "rivestendola" con giustificazioni illusorie, che servono a mascherare i fatti materiali, risultando funzionali a interessi di classe. La critica dell'ideologia in Marx è così la critica di una filosofia che pretende di far passare il pensiero come qualcosa di universale e incondizionato (...). Il carattere intrinsecamente mistificante dell'ideologia consiste appunto per Marx nella pretesa di

JOAN: Why was uncle hitting them?

HARPER: Hitting who?

JOAN: (...) He hit one of the children.

HARPER: One of the people in the lorry was a traitor. He wasn't really one of them, he was pretending, he was going to betray them, they found out and told your uncle. Then he attacked your uncle, he attacked the other people, your uncle had to fight him.

JOAN: That's why there was so much blood.

HARPER: Yes, it had to be done to save others.⁷³⁴

Infine la bambina sembra finalmente accettare la spiegazione – una scelta dettata dall'ingenuità o dalla necessità di sopravvivenza? – e diventa complice della “causa”. Il giorno dopo andrà ad aiutare la zia – non a lavare i piatti o a piegare la biancheria, ma a pulire il sangue nel capannone. E' l'iniziazione al sistema del terrore – alla banalità del male, nel quale le atrocità sono giustificate⁷³⁵. Il genocidio in atto

“dare alle proprie idee la forma dell'universalità... e rappresentarla come le sole razionali e universali valide”, mentre si nasconde il fatto che le idee stesse sono elaborate sia per rafforzare l'illusione e l'autoinganno della classe dominante su se stessa che per occultare la difesa degli interessi della classe dominante, giustificando la “razionalità” e la “necessità” dei rapporti economici esistenti. L'ideologia è, dunque, per Marx mistificazione, in quanto cerca di far valere come incondizionato e universale quello che invece è espressione di interessi particolari (...). L'ideologia mistifica perché pretende di far passare come verità pura, disincarnata e collocata su un piano ideale e razionale quella che invece è una verità piegata a interessi di parte, dunque non vera, ma solo utile e vantaggiosa per alcuni». V. SALADINI, *Le vie della mistificazione*, Roma, Armando Editore, 2012, pp. 56-57. Anche Malgorzata Sugiera sottolinea il potere demistificatore del testo teatrale postdrammatico: «Together with the disappearance of the traditional dramatic text, there has vanished the idea that anything could be presented before the spectators' eyes as an unbiased depiction of reality outside theatre». M. SUGIERA, “Beyond Drama: writing for Postdramatic Theatre”, *Theatre Research International*, vol. 29, n° 1, Cambridge University Press, 2004, p. 20.

⁷³⁴ Ivi, p. 19.

⁷³⁵ Per scrivere il suo famoso libro *La Banalità del male*, La filosofa Hannah Arendt ha seguito come corrispondente per il giornale *The New Yorker* il processo contro il capò nazista Eichmann, illegalmente portato a termine da Israele. Avvallando la completa arbitrarietà del processo dal punto di vista giuridico, Arendt arriva anche a importanti riflessioni di carattere morale: «Tra i più grandi problemi del processo Eichmann, uno supera per importanza tutti gli altri. Tutti i sistemi giuridici moderni partono dal presupposto che per commettere un crimine occorre l'intenzione di fare del male. (...) Quando manca questa intenzione, quando per qualsiasi ragione (anche di alienazione mentale) la capacità di distinguere il bene dal male è compromessa, noi sentiamo che non possiamo parlare di crimine». Lungo il processo, Eichman sostenne che non aveva mai avuto tendenze omicide e né odiato gli ebrei, ma non poteva agire diversamente e non si sentiva colpevole. La banalità del male è proprio questo agire nell'inconsapevolezza a causa del vivere all'interno di certi parametri sociali. Una riflessione sul Male in questo senso è anche una riflessione sui concetti di innocenza e

entra a far parte del mondo di Joan. La bambina adesso può partecipare a pieno diritto al mondo degli adulti⁷³⁶. Nel dialogo tra le due, alcune battute apparentemente banali della zia, come «Ci sono cose che non dovrebbero riguardarti se sei nella casa di estranei» o «Quando le persone vanno a letto dovrebbero rimanere a letto. Ti arrampichi fuori della finestra a casa tua?»⁷³⁷ assumono una valenza diversa, che fa riferimento alla condizione dello straniero in rapporto con il paese che lo “accoglie”.

Il secondo macroframmento è composto da una successione cronologica di sei microframmenti, nei quali vediamo gli esordi della vita lavorativa della neodiplomata Joan molti anni dopo. Corrispondono ai primi sei giorni consecutivi nella fabbrica di cappelli lavorando a fianco di Todd, un giovane più grande di lei che da sei anni è già attivo nel settore. Anche in queste scene la normalità perfino scontata del nascere di una storia di amore giovanile viene fratturata attraverso l'introduzione di elementi di disturbo, appartenenti a un universo “assurdo”. La contrapposizione tra “normale” e “assurdo” è fondamentale per cogliere la straordinaria costruzione drammaturgica di questo testo.

Nel primo frammento, Joan e Todd sono seduti a un tavolo da lavoro e fabbricano ognuno il proprio cappello. Todd cerca di dare dei consigli alla nuova arrivata. La conversazione consiste nel normale dialogo tra due giovani che fanno conoscenza sul lavoro. Todd “inizia” la giovane Joan ai problemi relativi al posto di lavoro, come i contratti e i diritti dei lavoratori:

colpevolezza, sia individuale che collettiva, così come sull'esistenza di principi superiori che si debbano prendere come riferimento per il giudizio e l'applicazione della pena. H. ARENDT, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. it. P. Bernardini, Milano, Feltrinelli Editore, 2010¹⁷, pp. 282-3.

⁷³⁶ Di fatto si potrebbe ancora vedere dell'innocenza in Joan, perché non si libera di tutte le favole: crede che lo zio picchi soltanto i traditori. Ma in ogni caso il sangue e il dolore di altri esseri umani – anche dei traditori, anche dei bambini traditori – passa a essere accettabile per lei.

⁷³⁷ “When people go to bed they should stay in bed. Do you climb out of the window at home?” Ivi, p. 11. “There might be things that are not your business when you're a visitor in someone else's house”. Ivi, p. 15.

TODD: You'll find there's a lot wrong with this place.

JOAN: I thought it was one of the best jobs. ⁷³⁸

Il loro lavoro consiste nel fare dei cappelli da indossare in una parata. Di fatto, l'insieme di frammenti che compongono la seconda parte può essere letto come una riflessione sull'Arte. Joan è un'artista appena uscita da un'accademia, piena di sogni. Todd la richiama alla realtà: hanno soltanto una settimana per "produrre" un cappello. Non ci sarà tutto il tempo disponibile per "creare" liberamente come lei faceva a scuola. Todd è l'artista intellettuale che fa cappelli astratti, mentre Joan si è laureata con un cappello "figurativo" che consisteva in una giraffa di quasi due metri:

TODD: I did one last week that was an abstract picture of the street, blue for the buses, yellow for the flats, red for the leaves, grey for the sky. Nobody got it but I knew what it was. There's little satisfactions to be had.

JOAN: Don't you enjoy it?

TODD: You are new aren't you? ⁷³⁹

Mentre il rapporto di Joan con l'arte consiste nel piacere del fare, Todd subordina la propria soddisfazione al riconoscimento esterno – motivo per cui nel realizzare le sue opere tiene in considerazione quei tipi di cappelli che vincono i concorsi. Infatti usa tanti colori, perché "i colori sempre vincono" ⁷⁴⁰. Todd giustifica l'entusiasmo di Joan con il fatto che lei ha appena cominciato: non ha ancora capito come vanno le cose, più avanti diventerà come lui perché accumulerà frustrazioni.

L'estrema asciuttezza del testo fa sì che ogni parola o battuta diventi un segno colmo di significati. Anche battute apparentemente banali portano in sé tanti livelli d'interpretazione:

⁷³⁸ Ivi, p. 23

⁷³⁹ Ivi, p. 22

⁷⁴⁰ *Ibidem*.

TODD: (...) Do you know where to go for lunch?

JOAN: I think there's a canteen isn't it?

TODD: Yes but we don't go there. I'll show you where to go.⁷⁴¹

Queste tre battute sono frasi semplicissime che abbiamo detto o sentito dire molte volte. In questo contesto, prese con la lente di ingrandimento, diventano l'emblema dell'entrata di Joan in un altro universo "adulto" fatto anch'esso di giochi di potere. Infatti Todd sfrutta la sua conoscenza per avere potere su Joan: lui sa dove vanno tutti a pranzo; se lei vuole fare parte del gruppo dei lavoratori/artisti/adulti con più esperienza deve farsi condurre da Todd. E' lui ad aprire la porta. Anche qui il "sapere più dell'altro" diventa più o meno consapevolmente meccanismo di controllo⁷⁴².

Nel frammento successivo (2) siamo nel secondo giorno di lavoro di Joan. I cappelli sono più vicini al completamento. I due giovani giocano a rivelarsi a vicenda fatti che l'uno non sa dell'altro, cose stupefacenti o particolari, probabilmente per conoscersi meglio. Todd vuole impressionare Joan, dando l'idea di essere coraggioso, all'avanguardia, più maturo, e lei inizia a rimanere affascinata⁷⁴³. Sembrano (e sono) due giovani che provano interesse l'una per l'altro e cercano di conoscersi meglio. Tuttavia le "deviazioni" continuano ad apparire, spostandoci continuamente dal nostro schema conosciuto a un altro dai parametri per noi "assurdi"⁷⁴⁴. A tratti il lettore/spettatore si sente disorientato e si chiede se ha ben compreso:

⁷⁴¹ Ivi, p. 24

⁷⁴² Nella prima parte, la zia conosce la realtà e cerca di mascherarla attraverso "storie", manipolando la bambina. Svelare completamente la verità sarebbe dare un potere indesiderato a Joan. A misura che lei se ne avvicina, diventa necessario ricorrere alla minaccia velata (lei non deve raccontare quello che sa a nessuno, altrimenti porrebbe in pericolo la vita di "certe" persone). Infine l'accettazione del rovesciamento ideologico della realtà perpetua il potere degli adulti – e del sistema – su Joan. Un compromesso necessario.

⁷⁴³ «TODD: I go for a swim in the river before work. / JOAN: Isn't it dangerous?». Ivi, p. 24.

⁷⁴⁴ La critica francese identifica come "deviazione" o *détour* il procedimento estetico di uscita dai canoni dell'organicità in drammaturgia, ossia dal dramma chiuso, inteso come "bell'animale". Sarebbero "strategie di deviazione" per esempio il *jeu-de-rêve* di Strindberg, il dramma itinerante, il teatro documentario, le forme epiche, i generi misti, etc, in particolare le opere fondate sull'estetica del frammento. Afferma Sarrazac: «La stratégie du détour (...) dénaturalise, elle dégage l'invention théâtrale du joug – de l'idéologie – du "vivant", elle émancipe la dramaturgie moderne et

JOAN: I'm getting a room in a subway.

TODD: I've got my own place.

JOAN: Have you?

TODD: Do you want to see it? That's coming on.⁷⁴⁵

Sarebbe un comune dialogo in cui il ragazzo cerca di agganciare la ragazza portandosela a casa se non fosse per un'unica piccola parola: *subway*, metropolitana. Il nostro schema mentale è portato a un riassetto per includere quest'informazione: un mondo in cui si può abitare nelle metropolitane. Un altro particolare è la frase "That's coming on". Data la polisemia del verbo *to come on*, può riferirsi sia al fatto che Todd sta dichiarando apertamente che ci sta provando con Joan, forse addirittura "inseguendole" cosa significa provarci con qualcuno, come un iniziatore alla vita amorosa; oppure può riferirsi al cappello che sta prendendo forma, visto che nella battuta successiva Joan fa un commento sul cappello di Todd. Altre stranezze ci costringono a indagare sulla natura del pensiero dei personaggi in rapporto alla loro società, a tratti così riconoscibili per noi, a tratti così sotto sopra:

TODD: (...) There's something wrong with how we get the contracts.

JOAN: But we want the contracts.

TODD: What if we don't deserve them? What if our work isn't really the best?⁷⁴⁶

L'ultima battuta potrebbe essere più comprensibile se fosse così: "What if some people don't deserve them? What if their work isn't really the best?"⁷⁴⁷. Un semplice spostamento pronominale provoca un rovesciamento tale da far insorgere immediatamente l'idea di assurdo. Come l'Alice di Lewis Carroll, ci addentriamo nel

contemporaine de ce que Heidegger dénonçait come l'"habituel" (...) L'esprit du détour, lui, nous ouvre le chemin d'une reconnaissance: nous nous éloignons pour mieux nos rapprocher. Le détour permet un retour saisissant – étrangéifiant – sur cette réalité dont nous voulions témoigner». Sarrazac, *Dictionnaire* cit, pp. 60-2, s.v. "Détour(s)".

⁷⁴⁵ Ivi, p. 25.

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

⁷⁴⁷ E se alcune persone non li meritassero? E se il loro lavoro non fosse così buono?

“Paese delle Meraviglie” di Caryl Churchill – come non pensare al Cappellaio Matto e ai suoi indovinelli?⁷⁴⁸ Todd diventa qui il giovane impegnato nella difesa dei lavoratori, e “apre gli occhi” a Joan su possibili pratiche clientelistiche⁷⁴⁹; un’informazione da tenere nascosta perché può essere pericoloso parlarne. Prevale sempre un’atmosfera enigmatica, si ha l’impressione di cose tenute nascoste:

JOAN: I don’t like staying in in the evenings and watching trials.

TODD: I watch them at night after I come back.

JOAN: Back from where?

TODD: Where do you like? ⁷⁵⁰

Todd non risponde chiaramente alle domande di Joan, rimane sul vago. Ottiene l’attenzione di Joan attraverso la “suspense” che crea, attraverso quello che non rivela ma che insinua esistere. La battuta “Where do you like?” è particolarmente enigmatica perché ha quasi lo statuto di un innesto nel montaggio del dialogo, un elemento estraneo che produce l’effetto di nonsense. Sembra che Todd chieda a Joan di definire lei stessa un parametro della “storia” che lui racconterà di sé stesso. Ancora una volta il tema della finzione, delle “frottole”, emerge e viene lasciato in sospeso. Cos’è vero di quello che lui dice? Veramente nuota nel fiume? Veramente vive da solo? Veramente è a conoscenza di qualcosa di losco sul lavoro?

Nel frammento 3 – il terzo giorno di lavoro di Joan – i cappelli sono grandi e stravaganti. Todd critica il lavoro figurativo di Joan, affermando la contemporaneità

⁷⁴⁸ La figura del Cappellaio Matto è stata ispirata dall’espressione inglese “Mad as a Hatter”. Ma la metafora della fabbricazione dei cappelli come “fabbricazione della follia” può anche avere altri risvolti. I cappelli sono all’origine un oggetto di protezione dalle condizioni climatiche, ma diventano all’occasione totalmente superflui (si pensi al gusto della nobiltà inglese per i cappelli). Nella famosa pittura di René Magritte Il tappo dello spavento (1966), il cappello porta una targhetta con scritto “uso esterno”. Non per caso anche qui quest’oggetto viene associato alla paura, cappello come metafora dell’ingessamento in determinate convenzioni sociali che comprimono l’immaginario.

⁷⁴⁹ «I’ll just say a certain person’s brother-in-law. Where does he work do you think? ». Ivi, p. 25.

⁷⁵⁰ Ivi, p. 26

del suo lavoro astratto, più alla moda. Joan inizia a mettere in discussione la condotta di Todd:

JOAN: It's just if you're going on about it all the time I don't know why you don't do something about it.

TODD: This is your third day.

JOAN: The management's corrupt – you've told me. We're too low paid – you've told me.

Silence. They go on working.

TODD: Too much green.

JOAN: It's meant to be too much.

(...)

TODD: I'm the only person in this place who's got any principles, don't tell me I should do something, I spend my days wondering what to do.⁷⁵¹

Todd si offende che una ragazza appena arrivata gli rimproveri qualcosa, la ragazza con cui ci sta provando e nei confronti della quale vuole dare un'idea di superiorità. Per mantenere la sua posizione deve sminuirla, criticando il suo lavoro e quello degli altri, ma lei resiste e si fa valere.

Nella scena seguente (4) i cappelli sono "enormi e assurdi". I due scambiano reciproci apprezzamenti. Todd dice di aver fissato un appuntamento con qualcuno che gli può far perdere il lavoro. I dialoghi sono come zolle sparse, i cui intervalli devono essere riempiti dalla mente del lettore/spettatore: esiste un cognato, il denaro, un amico giornalista. Ingredienti per un intrigo che ogni lettore/spettatore è libero di creare.

Il frammento 5 è un dirompente tableaux-vivant: la parata di prigionieri feriti e incatenati utilizzando i cappelli colorati e assurdi che gli artisti-impiegati hanno preparato. Esso porta a una rivalutazione pungente del contenuto dei frammenti precedenti: l'Arte a cui si dedicano è parte di uno spettacolo atroce. Agli occhi dei personaggi però non si tratta di atrocità, loro sono dentro a un sistema dove tutto

⁷⁵¹ Ivi, p. 27.

pare naturale. Il lettore/spettatore rimane scioccato: comprendere la finalità della fabbricazione dei cappelli scardina tutti i parametri etici e mette nella zona dell'assurdo il contenuto dei frammenti precedenti: l'idealismo di Joan, l'intenzione di Todd di lottare per i diritti dei lavoratori, la preoccupazione estetica. E' come se avessimo la possibilità di guardare di nascosto un universo parallelo, una cultura umana totalmente diversa e per noi incomprensibile, e attraverso di essa renderci conto, a specchio, di scomode similitudini.

Nell'ultimo frammento della seconda parte, Joan ha vinto il premio per il miglior cappello. Per i due ragazzi sono più importanti i cappelli che gli esseri umani: filosofeggiano sull'effimero e sull'eternità dell'Arte, fatto conturbante considerando quello che abbiamo appena visto nel frammento prima:

JOAN: Sometimes I think it's a pity that more aren't kept.

(...)

It seems so sad to burn them with the bodies.

TODD: No I think that's the joy of it. The hats are ephemeral. It's like a metaphor for something or other.

JOAN: Well, life.

TODD: Well, life, there you are. Out of nearly three hundred hats I've made here I've only had three win and go in the museum. But that's never bothered me. You make beauty and it disappears, I love that.⁷⁵²

Non si può fare a meno di farsi domande sul senso dell'Arte in un mondo in cui ancora ci sono genocidi, guerre fratricide, condanne a morte. Di fronte all'orrore tutto pare inquietantemente *blasé*.

Se Todd veramente incarnasse il giovane intellettuale "rivoluzionario", che senso avrebbe una sua qualche lotta politica per la trasparenza o meritocrazia nell'attribuzione dei contratti? Quale vera nobiltà lo distingue se non vede l'essenziale? Agli occhi del lettore/spettatore i personaggi appaiono "ciechi", esseri che vivono una "favola" totalmente staccata dalla feroce realtà; una favola

⁷⁵² Ivi, p. 31

anch'essa crudele e basata sul potere e la manipolazione. Joan infatti "abbocca l'amo", e alla fine ammira il collega per le sue qualità visionarie e morali («You make me think in different ways»⁷⁵³). Il loro dialogo è quello di due giovani che s'innamorano e che vogliono cambiare il mondo:

JOAN: There's still the journalist. If he looks into it a bit more we could expose the corrupt financial basis of how the whole hat industry is run, not just this place, I bet the whole industry is dodgy.

TODD: Do you think so?

JOAN: I think we should find out.

TODD: You've changed my life, do you know that?

JOAN: If you lose your job I'll resign.

TODD: We might not get jobs in hats again.⁷⁵⁴

Tutto questo idealismo – se di fatto di idealismo si tratta – viene ironizzato nelle ultime tre battute⁷⁵⁵. Infatti il frammento s'interrompe presentandoli come due bambini che giocano offrendosi a vicenda le perline.

La terza parte accade molti anni dopo, con una Joan già adulta, sposata con Todd. Si ritorna al luogo della prima parte, la casa della zia Harper. Joan compare soltanto alla fine, con un lungo monologo finale. Quasi tutto il frammento è un dialogo tra Todd e Harper, nel quale apprendiamo che c'è una guerra in atto. Non ci sono motivazioni più valide delle generiche categorie di buoni e cattivi, e che i cattivi è giusto ammazzarli:

HARPER: You were right to poison the wasps.

TODD: Yes, I think all the wasps have to go.⁷⁵⁶

⁷⁵³ Ivi, p. 32.

⁷⁵⁴ *Ibidem*.

⁷⁵⁵ «TODD: I love these beads. Use these beads. / JOAN: No, you have them. / TODD: No, you». Ivi, p. 33.

⁷⁵⁶ Ivi, p. 34.

La scena esordisce con queste due battute. La prima rimanda a un mondo a noi conosciuto, in cui è giusto ammazzare le vespe perché pungono. E' un'azione giustificata, sulla quale solitamente non ci si pone un problema morale. La seconda battuta stende di più il campo semantico: non soltanto certe vespe devono essere eliminate poiché particolarmente minacciose, ma *tutte* dovrebbero essere uccise (o andarsene). Lo scambio di battute diventa particolarmente forte se consideriamo la polisemia della parola "wasp" in inglese: rimanda sia a "vespe" – gli insetti – che all'acronimo "White Anglo-Saxon Protestant". Il genocidio delle "vespe" viene giustificato dal fatto che Todd le ha viste attaccare dei cavalli, mentre Harper è terrorizzata dalle farfalle perché la fanno pensare a una morte per soffocamento. Si tratta della paura del Male, del quale l'autrice presenta il meccanismo a rovescio. Infatti la paura non è risultato di un Male preesistente, ma è la sua genitrice. E' la paura a creare proiezioni erroneamente prese come dato di fatto, che andranno poi a giustificare le azioni di violenza. Nella guerra di cui si parla sembrano coinvolti gli animali, ma sono gli uomini a leggere il loro comportamento come moralmente utile o condannabile:

HARPER: The cats have come in on the side of the French.

TODD: I never liked cats, they smell, they scratch, they only like you because you feed them, they bite, I used to have a cat that would just take some bit of you in its mouth.

HARPER: Did you know they've been killing babies?

TODD: Where's that?

HARPER: In China. They jump in the cots when nobody is looking.

TODD: But some cats are still ok.

HARPER: I don't think so.

TODD: I know a cat up the road.⁷⁵⁷

La prima battuta di Harper causa disorientamento. In una frase semplice come potrebbe essere "gli svizzeri sono andati dalla parte dei francesi", la sostituzione di un elemento appartenente allo stesso sistema – quello delle nazionalità – da un

⁷⁵⁷ Ivi, p. 35-6.

altro completamente estraneo crea una deviazione, la quale esige dallo spettatore uno sforzo per uscire dall'ambito dell'assurdo e ricostruire uno schema interpretativo coerente. Questo procedimento, che come abbiamo visto è presente in tutto il testo, qui serve a rivelare i meccanismi del pregiudizio contro un gruppo attraverso generalizzazioni. Viene evidenziata costantemente la spaccatura tra "noi" e "loro" (non per caso anche linguistica) alla base di qualunque barbarie. Colui che perpetra la violenza lo fa perché non riconosce l'altro come appartenente al proprio gruppo. Nel dialogo, che potrebbe essere il dialogo con il vicino della porta accanto, alla categoria dei "gatti" vengono attribuite una serie di caratteristiche deplorabili. Siamo nella normalità della costruzione di "mostri": in Cina, un luogo distante – fuori dalla vista di tutti e non comprovabile come fatto – stanno uccidendo dei bambini. Ancora una volta per mezzo del linguaggio si costruisce una falsa realtà per giustificare un comportamento collettivo o, a livello individuale, placare un'ansia (se ho paura, deve esserci un motivo, e questo motivo deve essere per forza fuori di me). A livello linguistico l'utilizzo di aggettivi di specificazione rafforza fino al parossismo la caratterizzazione dei nemici – canadesi, bambini sotto i cinque anni, musicisti, venditori di macchine portoghesi⁷⁵⁸ – tutte categorie riconoscibili, usate nella nostra società per permessi e divieti, per esempio, o nei media:

TODD: No, the Latvian dentists have been doing a good work in Cuba. They've a house outside Havana.

HARPER: But Latvia has been sending pigs to Sweden. The dentists are linked to international dentistry and that's where their loyalty lies, with dentists in Dar-es-Salaam.

TODD: We don't argue about Dar-es-Salaam.

HARPER: You would attempt to justify the massacre in Dar-es-Salaam?⁷⁵⁹

⁷⁵⁸ I francesi non sono così cattivi come i venditori di macchine portoghesi, i nuotatori russi, i macellai thailandesi o i dentisti lettoni.

⁷⁵⁹ Ivi, p. 37.

Harper e Todd discutono come due persone di buona cultura discuterebbero sulla pace in Medio Oriente sulla base di quello che leggono sul giornale. Ma è l'universo creato dall'autrice nel montaggio dei frammenti precedenti, così come nello scardinamento del lessico, a creare ironia: Harper si preoccupa della giustificazione intellettuale del massacro a Dar-es-Salaam mentre sappiamo che nella prima parte era complice di uno sterminio. La discussione politica tra ben pensanti guadagna un alone di frivolezza e ipocrisia. Mentre prima i due soggetti avrebbero potuto rappresentare "gente ignorante", subito dopo si passa a un altro tipo di *background* culturale e sociale, che con ogni probabilità corrisponde a quello della maggior parte dei frequentatori dei teatri. I media vengono poi esplicitamente citati ("Did you see the program about crocodiles?"⁷⁶⁰) per entrare in supposte categorie morali universali ("Don't you think everyone helps their own children?"⁷⁶¹) e giudizi categorici ("Crocodiles are evil and it is always right to be opposed to crocodiles"⁷⁶²). La costruzione ideologica dei "mostri" – prima i gatti, poi i coccodrilli – è affrontata da Todd con grande cinismo: se sono terribili, potremmo sfruttarli a nostro vantaggio. Harper a sua volta sembra descrivere una scena di un'opera audiovisiva, un film o un documentario:

HARPER: (...) A crocodile will carry a dozen heads back to the river, tenderly like it carries its young and put them in the water where they bob about as trophies till they rot.

(...)

And the fluffy little darling waterbirds, the smallest one left behind squeaking wait for me, wait for me. And their mother who would give her life to save them.⁷⁶³

⁷⁶⁰ *Ibidem.*

⁷⁶¹ *Ibidem.*

⁷⁶² *Ibidem.*

⁷⁶³ *Ivi*, p. 38

Viene focalizzato il potere manipolatorio della drammaturgia, che conduce le emozioni del pubblico dove vuole veicolando valori, in modo perverso o inconsapevole a seconda di chi la usa.

In un mondo dove regna la paura si ha la sensazione che il nemico si trovi in agguato. In *Far Away* non sembra esserci la posizione neutrale: o si è pro o si è contro. Ma tra l'uno e l'altro ci sono anche i voltagabbana e i disertori. Harper cerca di capire la posizione di Todd, indagando le sue opinioni. Ma Todd si colloca nell'ideologia della massa: "I think what we all think"⁷⁶⁴. Non è autorizzato a pensare diversamente se non vuole essere sospettato. Deve dimostrare di sapere chi è il nemico ("I know how to hate deer"⁷⁶⁵) e di saper combattere e uccidere ("I've shot cattle and children in Ethiopia"⁷⁶⁶). Le alleanze sono talmente fragili in questo mondo a rovescio che nel giro di poco tempo "gli elefanti sono passati dalla parte degli Olandesi"⁷⁶⁷ e i cervi dalla parte di Harper e Todd. Non vi è nemmeno il tempo di creare una giustificazione durevole per l'odio che si deve già passare agli antipodi: i terribili cervi diventano portatori di "bontà innata"⁷⁶⁸. In questo stato di cose non esistono valori universali al di là della convenienza del momento:

HARPER: If a hungry deer came into the yard you wouldn't feed it?

TODD: Of course not.

HARPER: I don't understand that because the deer are with us. They have been for three weeks.⁷⁶⁹

Todd sembra fallire nell'interrogazione e Harper gli intima di andare via: nemmeno i propri familiari sono un valore da proteggere. Quando Joan si sveglia la zia la sgrida, terrorizzata dal fatto che qualcuno l'abbia vista arrivare scappando dal fronte per incontrare Todd – che non si sa se è in congedo, se è un disertore o un

⁷⁶⁴ Ivi, p. 40.

⁷⁶⁵ *Ibidem*.

⁷⁶⁶ *Ibidem*.

⁷⁶⁷ Ivi, p. 40.

⁷⁶⁸ *Ibidem*.

⁷⁶⁹ Ivi, p. 41

traditore. Il motivo per cui Joan si trova lì era già stato tracciato in modo nebuloso all'inizio della scena:

HARPER: You don't go walking off in the middle of a war.

TODD: You do if you're escaping.

HARPER: We don't know that she was escaping.

TODD: She was getting to a place of safety to regroup.

HARPER: Is this a place of safety?

TODD: Relatively, yes of course. Everyone thinks it's just a house.⁷⁷⁰

Il luogo sicuro, che potrebbe essere la casa dei familiari, non lo è. E' un posto che non è quello che sembra, così come tante cose e persone non sono quello che sembrano o vogliono sembrare in questo testo. Nel monologo finale Joan racconta il suo tumultuoso percorso per arrivare fino alla casa della zia, durato più di tre giorni. Non è più la bambina impaurita o l'artista piena di aspettative, ma una soldatessa pronta a tutto pur di rivedere il marito anche per un solo giorno. Lo scenario tracciato è agghiacciante quanto assurdo: tutto l'universo fenomenico è stato arruolato nella lotta, perfino il clima, gli elementi della natura e gli oggetti. Una guerra mondiale senza precedenti, in cui il rumore e la luce diventano armi di distruzione di massa, e gli unici a non essere ancora mobilitati sono l'oscurità e il silenzio. Per arrivare Joan deve buttarsi in un fiume⁷⁷¹, ma il fatto che la fa disperare è che non sa da che parte sta l'acqua. Non riesce ad attribuire un valore ai fenomeni se il parametro è soltanto quello del "con me o contro di me". Un richiamo a Giovanna d'Arco (Joan of Arc) e alle sue campagne militari è immediato⁷⁷². Nel mondo della Joan di Caryl Churchill non esiste un Dio o un Ideale per cui compiere grandi gesta, ma sembra comunque esistere l'amore. Resta però la domanda

⁷⁷⁰ Ivi, p. 35.

⁷⁷¹ Il riferimento al fiume si trova in un'altra scena. Se nella parte due Joan ammira Todd per il fatto che va a nuotare nel fiume, che sarebbe pericoloso, qui lei deve vincere la sua paura.

⁷⁷² I nomi dei personaggi aprono anche altri spiragli. Todd e Harper sono nomi tipicamente scozzesi, e tra Inghilterra e Scozia sussiste ancora una secolare conflittualità. Giovanna d'Arco invece è l'eroina francese che ha avuto da Dio come missione guidare gli eserciti per espellere gli inglesi.

aperta: esistono davvero innocenti in questo testo? Anche Joan sembra capace di commettere atrocità:

JOAN: Of course birds saw me, everyone saw me walking along but nobody knew why,
I could have been on a mission, everyone's moving about and no one knows why, and
in fact I killed two cats and a child under five so it wasn't that different from a mission
(...) ⁷⁷³

Gli approcci che si possono adottare nell'analisi sono molto ampi⁷⁷⁴. Ciò è possibile perché il testo è costruito come un poema – in particolare l'haiku – nonostante conservi ossa sparse di una struttura drammatica. Questo genere di componimento poetico di origine giapponese è particolarmente caratterizzato dall'atmosfera, chiamata *yugen*: yu (confuso, vago, flebile, indistinto e nebbioso) e gen (occulto, misterioso e oscuro)⁷⁷⁵. Nel testo di Churchill infatti non esiste una azione vera e propria, basata su meccanismi causali che collegano le parti, ma un'atmosfera comune a tutti i frammenti⁷⁷⁶. E non solo questo: un'atmosfera che lascia un'impressione di enigma, di mistero, di un sottofondo inafferrabile. Tuttavia, la sensazione d'indeterminatezza che l'haiku ci lascia si fonda sull'uso della concretezza d'immagini all'interno dell'estrema astrazione della forma⁷⁷⁷. Infatti, caratteristica essenziale degli haiku è l'omissione di alcuni nessi di collegamento – quindi adottando la giustapposizione come modalità compositiva – perché si

⁷⁷³ Ivi, p. 42.

⁷⁷⁴ Il tema della femminilità e della mascolinità, per esempio, è un altro filone da esplorare.

⁷⁷⁵ Afferma Leonardo Arena: «Lo *yugen* traspare in mille situazioni: al tramonto, nel volo delle anatre selvatiche che escono dai banchi di nebbia, nella caduta autunnale delle foglie... Non è qualcosa che si può capire razionalmente: per coglierlo si deve entrare nella situazione descritta dal poeta, immedesimandosi in essa. L'haiku invita alla partecipazione, al godimento di un'effabilità mai totalmente rivelata». Infatti, non a caso l'autore fa un paragone tra lo *yugen* dell'haiku e la letteratura di Beckett: «L'atmosfera dell'haiku, al pari della prosa di Beckett, è caratterizzata da intime profondità, inaccessibili a una lettura disattenta: è come la punta di un iceberg, che cela un'altra massa di gelo, nascosta e impercettibile». Cfr. L. V. ARENA, *Haiku*, Milano, BUR, 2010³, p. 7.

⁷⁷⁶ L'idea di atmosfera può anche essere associata a quella di *landscape play*.

⁷⁷⁷ Suzuki, studioso di haiku, afferma: «Commetteremmo un grave errore se scambiassimo la nebulosità per qualcosa di empiricamente privo di valore o di significato per la nostra vita quotidiana. Si deve piuttosto ricordare che la Realtà, ovvero l'origine di tutte le cose, è una quantità ignota all'intelletto umano, ma che comunque possiamo sentirla nel modo più concreto». D.T. SUZUKI, *Zen and Japanese Culture*, Princeton, 1999, p. 221, citato in Arena, *Haiku*, cit., p. 7-8.

produca una “scossa”, un corto-circuito semantico. Anche in *Far Away* vi è un bilanciamento tra l’astrattezza della forma e la concretezza del lessico utilizzato.

L’ossatura drammatica è presente in questo testo soltanto come vestigia: la divisione in tre “atti”; l’idea di progressione nella seconda parte, caratterizzata dalla successione cronologica dei frammenti con unità di luogo; l’idea di progressione a livello della macrostruttura, perché ogni macroparte corrisponde a un’età di Joan; l’idea di progressione intrascenica presente principalmente nella prima e nell’ultima parte. Nella seconda parte, le scene sono talmente brevi o pittoriche (5) che danno più l’impressione di cocci. La prima parte invece potrebbe costituire un breve atto unico. L’ultima anch’essa ha il suo sviluppo, tuttavia ha un certo grado di dipendenza nei confronti delle altre – non causale ma associativa – perché la sua poetica sia amplificata. Il “plot” chiaramente non è un intrigo, ma è costituito da linee debolmente tratteggiate, molto aperte, quasi come un Test di Rorschach per il lettore/spettatore⁷⁷⁸. Quest’ultimo è libero di scegliere quale motivazione attribuire ai personaggi e che tematica mettere in risalto, a seconda di quello che psicologicamente proietta. Grazie a tutto questo, Churchill realizza con *Far Away* le famose parole del poeta inglese Ezra Pound: “la grande letteratura è linguaggio carico di significato al massimo grado”⁷⁷⁹.

4.3 *Scissors, paper, rock*, di Daniel Keene

Drammaturgo australiano conosciuto anche in Europa e negli Stati Uniti, Daniel Keene riesce molto bene a coniugare la ricerca formale con i contenuti emotivi e politici. In particolare la sua opera *Scissors, Paper, Rock* (2003) è molto riuscita in questa impresa. Testo scarno e potente – o potente perché scarno –

⁷⁷⁸ Lo psichiatra svizzero Hermann Roschach ha messo a punto un test per il psicodiagnostico dei pazienti, che consisteva nell’interpretazione di una serie di “disegni ambigui”: una successione di dieci tavole con macchie d’inchiostro. Sulla base delle associazioni fatte, Roschach riusciva a delinearne un profilo di personalità.

⁷⁷⁹ «Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree». E. POUND, *ABC of Reading*, New York, New Directions Publishing, 1960¹⁷, p. 28.

affronta il tema della disoccupazione a una certa età, senza radicarlo in un luogo preciso; tema che ha implicazioni profonde nell'animo dell'individuo, nel contesto della famiglia e della società, tra altri temi esistenziali annessi⁷⁸⁰. Al titolo, che si riferisce a un conosciuto gioco infantile, segue l'epigrafe tratta da un famoso poema del grande poeta peruviano Cesar Vallejo, *Gli Araldi Neri*, sui dolorosi colpi che la vita ci infligge⁷⁸¹. L'indicazione dei personaggi è generica, non riporta nomi ma funzioni: il tagliapietre, sua moglie, sua figlia, il suo amico e il suo cane. Da qui già si desume, in un primo sguardo, che l'opera teatrale ruoterà attorno al tagliapietre. I personaggi non sono "individui" presi singolarmente, anche se nella pièce avranno un nome. Sono fornite le loro età, perché rilevante per la comprensione dell'opera: il tagliapietre e il suo amico sono uomini sulla quarantina che avendo perso il lavoro e non disponendo di altre qualifiche non vedono davanti a sé alcun futuro. Il cane viene definito come "un vecchio bastardino", a indicare probabilmente una posizione sociale non borghese, da *working class*.

Il testo si sviluppa in 21 scene, di fatto brevi affreschi che si affiancano gli uni agli altri componendo un quadro generale, aperto, come è il quadro presentato alla fine: un frammento sospeso di valenza poetica e metaforica. Non abbiamo precise indicazioni riguardo al luogo – soltanto generici "cucina" o "camera da letto", "ufficio welfare", "bar" o "landa desolata". Nemmeno indicazioni temporali, al di là di "notte", "giorno", "mattino", "crepuscolo". I frammenti esistono in autonomia e potrebbero anche essere addirittura arrangiati in modo diverso. La loro successione viene suggerita, non stabilita. Per esempio, nella scena 5 il tagliapietre si ubriaca al bar con un amico di notte, mentre nella scena 6 la figlia fa notare che il padre è arrivato molto tardi e ha vomitato. Tuttavia, non sappiamo se esiste una diretta successione temporale oppure se è una scena che si ripete ogni giorno; in quest'ultimo caso, la scena 6 potrebbe addirittura precedere la scena 5. Quindi non

⁷⁸⁰ Abbiamo scelto un testo con tema affine a quello di Vinaver per illustrare come l'estetica del postdrammatico permette diversi trattamenti, originali, dello stesso argomento.

⁷⁸¹ «Ci sono colpi nella vita, così forti...io non so!», così inizia il poema. E' citata l'ultima strofa: «E l'uomo...Povero...povero! Gira lo sguardo, come / quando una pacca sulla spalle ci chiama; / Gira gli occhi pazzi, e tutto il vissuto / ristagna, come una pozzanghera di colpa, nello sguardo».

sussiste un tempo cronologico, tipico della successione causale che caratterizza l'azione drammatica *stricto sensu*; esistono invece elementi che, messi in un certo ordine, possono produrre associazioni, possibilità rivelate attraverso suggestioni. Il movimento di questo testo – come di molti altri testi “postdrammatici” – si dà attraverso la tensione che si stabilisce tra elementi drammatici riconoscibili e la perdita di orientamento. Nel testo di Keene, a livello intrascenico, è possibile identificare una “situazione” e una dinamica tra i personaggi; esse poi non vengono davvero sviluppate, ma rimangono sospese come una pennellata su una tela bianca. Nella scena 1, per esempio, la situazione è chiara: una famiglia composta da padre, madre e figlia cena insieme. Si sviluppa una dinamica familiare in cui il padre cerca di farsi ascoltare dalla figlia adolescente, mentre la moglie lo accusa di non avere sufficiente polso fermo e di accettare di essere invisibile alla propria figlia:

- Why don't you answer your father?
- What did he say?
- Don't worry about it Meg
- I do worry about it
- I don't
- Do you want to be invisible? Is that what you want? In your own house?⁷⁸²

Il conflitto interpersonale, quel meccanismo necessario al dramma, muove la scena ma non si risolve, lascia soltanto alcune domande a volitare nella mente del lettore/spettatore. E' introdotto uno dei temi principali – se non il principale – che percorre i frammenti, quello della tensione tra cambiamento e *status quo*, e la difficile presa di consapevolezza sia dell'uno che dell'altro:

- You have to do something about the way things are.
- How are they?⁷⁸³

⁷⁸² D. KEENE, *Terminus and other plays*, Cambridge/Applecross, Salt Publishing, 2003, p. 41.

⁷⁸³ *Ivi*, p. 42.

La scena 2 è indipendente dalla prima, in relazione paratattica. Si potrebbe avere l'impressione di un montaggio narrativo – dopo la cena il tagliapietre si trova in camera da letto con la moglie – ma è un nesso molto sottile, assolutamente non causale, e certi elementi all'interno delle due scene posso far pensare addirittura il contrario. Nella scena 1 il tagliapietre dice di aver avuto una lunga giornata lavorativa⁷⁸⁴. La platea non pensa immediatamente che ci sia un problema legato alla disoccupazione, il fulcro sembra essere un rapporto conflittuale in famiglia. Soltanto retrospettivamente è possibile reinterpretare la battuta, considerando altre informazioni: lui si riferiva ai lavori domestici a cui si dedica da disoccupato? O al fatto che (come vediamo nelle ultime scene) va a “lavorare” con una pala nella landa desolata, per sentire di nuovo la fatica di un giorno di lavoro in cantiere? Magari ancora lavorava davvero? Quest'ultima è un'ipotesi improbabile, ma sempre possibile data l'apertura del testo. Inoltre nella scena 2 il “dramma” del tagliapietre consiste nel non essere stanco nonostante egli abbia camminato molto con il cane. Lui cerca disperatamente quella stanchezza di quando si sentiva utile e produttivo. E' una contraddizione rispetto alla scena precedente? O nella scena precedente la battuta era “retorica”, non rivelava la realtà fisica ed emotiva del personaggio ma un certo meccanismo psichico?

La scena 3, per continuare in successione, ha lo stesso statuto autonomo. Nella scena precedente il tagliapietre si riveste perché non è stanco e non c'è intimità con la moglie. La scena seguente riporta le solite esigue indicazioni: “Notte. La cucina. Il tagliapietre. Il cane”⁷⁸⁵. C'è un monologo sull'amore del tagliapietre nei confronti del suo mestiere. Il legame con la scena precedente è per associazione: in quest'ultima racconta come andava da piccolo fino al cantiere per guardare e ascoltare il lavoro degli operai, che trovava bellissimo; nel monologo della scena precedente racconta alla moglie che “è andato al cantiere solamente per dare

⁷⁸⁴ «- Listen Bridget I've had a long day at work I don't want an argument if you told me before I'm sorry but I didn't hear or I wasn't listening I'm very tired». Ivi, p. 40.

⁷⁸⁵ «Night. The kitchen. The stonemason. His dog». Ivi, p. 44.

un'occhiata", cantiere ormai inattivo dentro al quale la gente butta la spazzatura. Non si tratta di un rapporto di causa e conseguenza, perché l'ordine avrebbe potuto essere inverso. Ci sono risonanze, *leitmotiv*, superfici tematiche che emergono e spariscono, per poi riemergere ancora in qualche altro frammento.

In *Scissors, paper, rock* i personaggi sono impersonaggi, restano in quella categoria al confine della mimesi, in cui esistono non tanto come individui ma come maschere che rappresentano una categoria⁷⁸⁶. Le battute non sono distribuite direttamente a ognuno, ma vengono precedute da un trattino anonimo. E' il contesto a permettere l'identificazione del soggetto parlante. Sono il frutto di "dispositivi di elocuzione e apparizione" e pertanto possono anche essere definiti figure (nella misura in cui queste sono modalità d'impersonaggio). L'impronta impersonale rimanda all'anonimato o invisibilità di un gruppo di individui, tema portante del testo. A livello del montaggio stilistico-tematico esiste un contrasto tra i frammenti composti da battute brevi e asciutte nei dialoghi che includono la moglie, la figlia e l'amico e i monologhi poetici del tagliapietre. La giustapposizione di questi due piani – uno più colloquiale e l'altro più lirico – aggiunge movimento all'insieme così come, a livello tematico, ci permette di entrare e "ascoltare" il mondo interiore del personaggio, il quale sembra non essere ascoltato e capito o non lasciarsi ascoltare e capire dagli altri. La punteggiatura è pressoché assente nelle battute: solo punti interrogativi; nessuna virgola o punto, come ne *La domanda d'impiego* di Vinaver.

Anche se il testo è predominantemente composto da battute corte e rapide e quasi nessuna descrizione, oltre alle generiche indicazioni di tempo e luogo, ogni tanto sono riportate informazioni come "hanno bevuto molto" o "il tagliapietre legge il giornale". Fanno eccezione due scene, la quattordicesima e l'ultima. La scena 14 è totalmente muta. Raffigura, come un quadro o un paesaggio, la solitudine estrema del tagliapietre, che trovandosi a mangiare da solo dà da mangiare al cane. Scena densa e carica di significato, come tutto il testo di Keene,

⁷⁸⁶ Cfr. Punto 3.2.3.2.

con poche azioni suggerisce una grande quantità di non detti con forte bagaglio emotivo. Il cane, personaggio muto ma fondamentale, è un totem, il totem della solitudine del tagliapietre; è colui che lo ascolta e lo accompagna nelle sue camminate fino alla landa desolata, il cantiere-discarda. E' anche una specie di alter ego animale: una cagna vecchia, puzzolente e inutile agli occhi della figlia; segregata dalla moglie nel piccolo capannone fuori dopo una vita a dormire dentro casa. Il tagliapietre le dà tutta la sua cena, che la moglie aveva appena posato sul tavolo: un gesto di amore e profonda compassione nei confronti della vecchia e fedele compagna? Una ripicca nei confronti della moglie? Un modo per gridarle in faccia, mutamente, il suo senso di abbandono? La nostalgia per lo sguardo adorante e pieno di amore della Bridget bambina, il quale oggi percepisce come fuggevole e pieno di vergogna?⁷⁸⁷ Anche nell'ultima scena-tableaux sono date indicazioni visive e di movimento dopo un monologo poetico:

They sit together in silence. The daughter rises and stands beside her mother. The mother puts her arm about her daughter's waist. The stonemason turns away from them. His face is a mask. As though he had turned to stone ⁷⁸⁸

Vero e proprio geroglifico⁷⁸⁹, questa scena può accumulare tanti strati di significato. Più che indicare una resa scenica – ossia, che l'attrice che recita la figlia debba alzarsi e mettersi in piedi a fianco la madre, etc. – rimane su un registro

⁷⁸⁷ «- You used to more than you do now you don't remember you used to shine I could see it I could see you shining when you were little you loved me you don't remember you shone with it you shone with love I remember». Keene, *Scissors, paper, rock*, cit., p. 72.

⁷⁸⁸ Ivi, p. 84.

⁷⁸⁹ Jacques Derrida ha fatto una riflessione rilevante sull'importanza dei geroglifici per la cultura moderna e contemporanea. Il ricorso alle immagini, ai geroglifici e agli ideogrammi è un modo di sfidare quella cultura logocentrica di cui abbiamo parlato nella prima parte di questo lavoro, e ha segnato fortemente la drammaturgia contemporanea. Afferma Derrida: «il linguaggio, come risulta tanto dalle testimonianze dell'antichità quanto dalla natura delle cose, fu dapprima estremamente rozzo, limitato ed ambiguo, sicché gli uomini si sarebbero trovati continuamente in difficoltà ad ogni nuovo concetto o avventura insolita, per farsi capire. Ciò li avrebbe naturalmente indotti a supplire alle carenze del discorso con segni appropriati e significativi. Di conseguenza, ai primordi del mondo la conversazione si reggeva su un discorso misto di parole e atti (...). Ora, questo modo di esprimere i pensieri mediante atti coincideva perfettamente con quello di registrarli mediante la pittura»; W. WARBURTON, *Scrittura e civiltà. Saggio sui geroglifici egiziani*, Ravenna, Angelo Longo Editore, 1986, [Agorà n. 12], pp. 72-73.

letterario poetico. Potrebbe anche essere detta ad alta voce, la scelta alla regia. Scrivere “la faccia del tagliapietre è una maschera” è molto diverso da scrivere “il tagliapietre indossa una maschera”. La sua faccia è una maschera perché è “come se” lui fosse diventato pietra. Si è identificato talmente tanto con la materia prima del suo lavoro che ne è stato trasformato? E’ la pietra la sua vera natura o è una scappatoia dalla realtà e dai rapporti veri? Cosa significa diventare pietra?⁷⁹⁰

Nella successione delle scene-frammento vi è un’alternanza tra monologhi e dialoghi (montaggio stilistico extrascenico). Sono presenti sette, otto scene monologanti: 2, 3, 5, 10, 15, 17, 19, 21. Tutte danno voce al tagliapietre, a eccezione della scena 19, in cui la figlia legge il brano di un libro relativo alla Rivoluzione Francese⁷⁹¹. Esiste quindi un’alternanza tra il mondo interiore del tagliapietre e il suo agire in famiglia o in società. Tuttavia non esiste una visione unificatrice, una “soggettiva” del personaggio, ma la dispersione dei punti di vista. Ciò si rende evidente nelle scene in cui il tagliapietre non è presente: 6, 16 e 19. Nella scena 6 viene dipinto uno scorcio dello stato emotivo della moglie e della figlia. E’ la cagna a servire da intermediario, a diventare l’elemento di disturbo con la sua vecchiaia così come il tagliapietre con la sua crisi esistenziale a causa della disoccupazione:

- You used to love that dog when you were little
- She didn’t stink then
- She’s old
- It’s cruel
- What is?
- Her still being alive
- You’re the one who’s cruel
- How am I? she’s half blind she’s useless
- Don’t be so bloody mean Bridget
- I’m not

⁷⁹⁰ La nostra intenzione non è fornire un’interpretazione precisa e univoca del testo, ma di aprire alcune porte e far notare gli elementi “postdrammatici” presenti. In una lettura critica ermeneutica le metafore, quasi iconiche, invocano nuclei millenari della letteratura come per esempio il mito di Perseo.

⁷⁹¹ Anche l’ultimo è lasciato aperto, ma con ogni probabilità appartiene al tagliapietre.

Pause

- When you have something to care for you care for it
- It's cruel

Bridget stands and leaves. The mother begins clearing the table.

- Yes, it's cruel ⁷⁹²

Questo momento di incursione nella frustrazione di queste due figure femminili nell'assenza del tagliapietre aggiunge altri punti di vista, come in un quadro cubista. La scena 16, che coinvolge la moglie e l'amico in una dimensione limite, in cui la fragilità può significare mettersi in pericolo o porre gli altri in pericolo, suggerisce un altro aspetto dell'emotività della moglie, che forse deve fare i conti con il desiderio di scappare dal rapporto con il marito, che non riesce a capire e di cui ha paura. La visita dell'amico ha un che di ambiguo, ed è percepita da lei come una minaccia. E' la possibilità di un'infedeltà, a causa del grande senso di solitudine che prova, così come una sorta di "prova" che le sue paure abbiano un riscontro nella realtà. Frank di fatto verbalizza la paura inconfessata di Meg di essere vittima di una violenza compiuta dal marito, la cui stabilità mentale si mostra compromessa:

- I'm so frightened in my own house but I never know what I'm frightened of

Pause

- He wouldn't hurt you
- Why would he hurt me?
- He wouldn't
- But why did you say that?

⁷⁹² Ivi, p. 52.

- You said you were frightened ⁷⁹³

Le intenzioni di Frank rimangono poco chiare. Una eventuale richiesta amorosa o sessuale può essere soltanto una proiezione di Meg e il reale motivo della visita un supporto amichevole, oppure no. L'ultima battuta è apparentemente scollegata da tutto il resto: "Questa è la mia casa"⁷⁹⁴. Si tratta di un elemento importante da notare, perché anche a livello del montaggio intrascenico, nei dialoghi, sussiste la logica dell'accostamento di elementi eterogenei piuttosto che di consequenzialità⁷⁹⁵. L'adozione di tale estetica provoca una grande apertura di senso. La battuta di Meg rimanda alla sua necessità di ritrovare sicurezza in un "nido"; tuttavia utilizza il pronome possessivo al singolare anziché a plurale (mia e non nostra), a denotare la crisi di un'idea di famiglia e la necessità di erigere mura per proteggere sé stessa prima di tutto⁷⁹⁶. La figura dell'amico funziona da specchio sia per la moglie che per il tagliapietre, e dà una dimensione sociale alla tematica: non è il "dramma" di un uomo o di una famiglia, ma di una categoria (quella dei tagliapietre), artigiani rappresentanti di una tradizione che scompare, sostituiti da macchine nella grande industria. Il tagliapietre sembra essere il suo ultimo baluardo: la sua vita prende senso nel ricordare l'importanza del suo fare, adesso che è costretto all'inerzia. L'amico fa da contrappunto, perché da parte sua non comprende lui stesso l'importanza di quello che faceva, e si sminuisce⁷⁹⁷. Infatti considera che il tagliapietre e lui stesso si intendono "solo" di pietre, meno importanti della carta (del diploma, del mondo della cultura). Per Frank è un lavoro

⁷⁹³ Ivi, p. 76-7.

⁷⁹⁴ «This is my house». Ivi, p. 79.

⁷⁹⁵ Lo studio dei dialoghi esigerebbe un capitolo a parte. Nella composizione "drammatica" dei dialoghi, una battuta porta a un'altra, seguendo una concatenazione logica. Nella composizione "postdrammatica" i dialoghi sono "montati" seguendo altre logiche. Sono presenti innesti, citazioni inserite attraverso la procedura del collage, etc. In certi casi adottano meccanismi musicali, come il leitmotiv, o il susseguirsi di flussi di pensiero paralleli, che si intersecano in modo libero per ampliare l'effetto di associazione tematica.

⁷⁹⁶ La battuta rimanda chiaramente anche al tema delle radici, del voler conservare la tradizione, e al proprio luogo in cui si è nati e cresciuti. Nel testo è suggerito anche un senso di abbandono del luogo. Probabilmente la disoccupazione ha portato allo spostamento delle famiglie.

⁷⁹⁷ «I never got on at school I never did much good» and « - We're legends you and me we're legends [Kevin] / - Get fucked [Frank]». Ivi, p. 74; p. 67.

per persone che non hanno capacità “migliori”, mentre per Kevin è una vera e propria vocazione artistica. Kevin richiama all’importanza di ricordare, mentre Frank considera l’amico pazzo⁷⁹⁸.

Bridget, unica “protagonista” della scena 19, è l’adolescente che sogna di uscire dal luogo dove è sempre stata, dove non vede prospettive⁷⁹⁹. Lei va a scuola, legge, ha accesso alla cultura che probabilmente le aprirà le porte a un altro mondo, in cui non si guadagna il pane con la fatica dei muscoli. Il padre invece è colui che “non ha interessi” perché non legge⁸⁰⁰, è inutile perché non produce. Lei studia la rivoluzione francese, ma forse non comprende profondamente quello che studia, il passato necessario perché il presente esista così com’è. Nel suo monologo legge il testo sulla rivoluzione francese, che risuona come il tema della crudeltà della scena 6: crudeltà giustificata da tempi crudeli e dalla disperata necessità di cambiamento. Ma capisce fino in fondo quello che legge? E’ superficiale o tiene per sé tutto il suo subbuglio emozionale come fanno tanti adolescenti? Il confronto con il padre, che ha “solo sentito parlare della rivoluzione” è un confronto non solo di generazioni ma di approcci alla vita: uno intuitivo e poetico; l’altro intellettuale e logico, propugnato dalle istituzioni scolastiche⁸⁰¹:

- I borrowed some books about the French Revolution
- (...)
- What do you think of it?
- What?
- Do you think it was a good idea?
- What do you mean?
- Do you think it was a good idea to have a revolution?
- I don’t know

⁷⁹⁸ « - Don’t you remember? [Kevin] / - Of course I do [Frank] / - That’s good that’s good because you have to someone has to». Ivi, p. 58.

⁷⁹⁹ «- Is this our home? [Bridget] / - What do you mean? [Meg] / - I mean forever is this where we come from? / - This country? / - This house because there’s only us». Ivi, p. 64.

⁸⁰⁰ «- You’re not interested in anything [Bridget] / - How do you know [Kevin] / - You never read anything [Bridget] / - That doesn’t mean I am not interested [Kevin]». Ivi, p. 70.

⁸⁰¹ Vi è anche presente il tema della superficialità di una certa educazione, che rimane sulla superficie della ripetizione piuttosto che stimolare un’autentica riflessione.

- You know what the word revolution means don't you?
- Yes
- It means to go around in a circle⁸⁰²

In modo mordace, l'autore propone agli spettatori una riflessione sulla questione ideologica della rivoluzione come forma di cambiamento per superare le disuguaglianze sociali. Per il tagliapietre una rivoluzione è davvero un giro di trecentosessanta gradi, è una parola tecnica che verosimilmente potrebbe usare nella sua professione; ma si parla anche di altro, in modo consapevole o no dal punto di vista del personaggio.

Nelle scene-frammento che riportano i monologhi del tagliapietre vi è sempre un testimone: la moglie (scena 2), il cane (scena 3), il barista e i clienti in un bar (scena 5), la statua della Madonna (scena 10 e 17), la famiglia (scena 21). Fa eccezione soltanto la scena 15. La presenza di una figura in ascolto rafforza per contrasto il tema del non ascolto. Il tagliapietre sembra avere un grande bisogno di comunicare, ma sente di non essere ascoltato⁸⁰³: «vorrei smettere di parlare con me stesso (...) non si sa mai chi sta ascoltando»⁸⁰⁴. Abbinamento ossimorico, riporta alla sua propria sordità oltre a quella degli altri, sordità al cambiamento per esempio. Non vi è vera comunicazione tra le figure del testo, che sembrano non ascoltarsi e non vedersi, come nella scena 7 con la moglie:

- What's the matter with you?
- I'm telling you something hasn't anyone ever told you anything? Haven't you ever listened?
- What's the matter with you?
- Fuck you
- Kevin

⁸⁰² Ivi, p. 70-1.

⁸⁰³ «- I'm telling you something hasn't anyone ever told you anything? Haven't you ever listened?».
Ivi, p. 55.

⁸⁰⁴ «I wish I could stop talking to myself. (...) You just never know who's listening», Ivi, p. 64.

- Every day every fucking day I'm there I'm right fucking there don't you see me?
every fucking day
- Please Kevin
- Look at my hands look at my fucking hands look at them⁸⁰⁵

Lui richiama alla sua presenza fisica mostrandole le mani, comunicando anche il suo senso di impotenza per non poter usarle più nel suo lavoro di tagliapietre: le mani saranno piene di cali, ma vuote e inermi; non possono nemmeno più toccare la moglie in intimità⁸⁰⁶. Allo stesso modo però la moglie si sente abbandonata e inascoltata, come nella scena 9:

- Kevin listen to me we've been through a lot together I love you everything's a struggle it's always been one way or another maybe it's harder now than it's been before maybe we don't understand how hard it is not yet maybe it will get harder but I need you I need you strong I need you now where are you? Where have you gone?⁸⁰⁷

Il tagliapietre è circondato da figure femminili – perfino il cane è femmina – e ciò guadagna particolare importanza nei monologhi al cospetto della Madonna. E' anche la madre a non ascoltarlo, non solo la moglie e la figlia. La madre che è anche “figlia” delle sue mani: ricavata dalla pietra con maestria. Ora però resta fredda e immobile a osservare la sua disperazione:

- (...) I remember the stone of you in my hands (...) the heat of the stone being worked
Speak
I am made of stone too
Everything has a chance just a chance of happening
Why can't it happen? why can't anything happen anymore?⁸⁰⁸

⁸⁰⁵ Ivi, p. 55.

⁸⁰⁶ Nella scena 2 la moglie non reagisce al suo tocco, come se lui non esistesse.

⁸⁰⁷ Ivi, p. 60.

⁸⁰⁸ Ivi, p. 79

La scena 15 è l'unica senza un osservatore esplicito previsto dal testo. Nella disperazione della sua solitudine⁸⁰⁹, il tagliapietre scava un buco nella terra dell'ex-cantiere, ormai discarica, e ricerca "dei morti", il suo passato che per lui ancora giace vivo lì sotto. È un frammento molto breve, quasi una poesia. Questa alternanza stilistica tra frammenti dialogati e momenti iconici o d'introspezione fa sì che l'attenzione dello spettatore sia continuamente stimolata. I "buchi", i salti da un frammento ad un altro, sollecitano attivamente la sua partecipazione nella produzione di senso. Quest'ultimo non esiste a priori, ma si costituisce e ricostituisce nella misura in cui il testo avanza, presentandosi come ipotesi che può essere cancellata, rivalutata, accettata o resa più complessa nell'accumularsi dei frammenti.

Il monologo nell'ultima scena è molto particolare, perché il flusso di parole potrebbe provenire dal tagliapietre ma anche da un altro personaggio o addirittura dall'esterno, anche se l'impressione immediata è che appartenga al primo. Le parole sono come un fiume che scorre, ci riportano a una dimensione in cui il mondo e gli esseri umani sono identificati con le pietre⁸¹⁰. Se per la maggior parte delle persone le pietre hanno poco valore e sono associate alla durezza del cuore, per il tagliapietre sono un tesoro, il suo tesoro, un cuore pulsante d'amore. Dal punto di vista linguistico, questo bellissimo monologo pone tanti interrogativi: a chi si rivolge, per esempio? Partendo dall'ipotesi che sia il tagliapietre a pronunciarlo, le parole sono dirette a lui stesso, alla moglie, alle pietre o a qualcos'altro di più intangibile? La mancanza di punteggiatura apre molte possibilità di senso. Nel piccolo brano «(...) the stone is cold all I have is you my trade is cutting stone (...)», per esempio, "all I have is you" richiama il rapporto con la moglie, ma potrebbe anche essere letto come "all I have is you, my trade", appellativo che poi diventa soggetto della frase seguente, "my trade is cutting stone". Quindi in modo estremamente polisemico si parla della perdita del significato della propria vita come conseguenza della perdita

⁸⁰⁹ «I'm lonely I don't want to die a lonely death I'm dying a lonely death». Ivi, p. 73.

⁸¹⁰ «(...) the world is round like a stone a thousand years beneath the water rounded and smoothed by the water the water passes over us you can hear it (...) to know this water is my prayer». Ivi, p. 84.

del lavoro, poiché la pietra non è più calda come quando lui la lavorava, ma fredda, sotto un fiume. Tutto il monologo è denso di significato, entra in risonanza con frasi precedentemente dette o rimanda a situazioni ripetute del passato – per esempio, quante volte non avrà il tagliapietre risposto alla domanda “che lavoro fai?” con “il mio lavoro è tagliare pietre”, frase che poi rimbomba a ritornello nella sua testa? Inoltre, è interessante l’introduzione dell’elemento acqua, finora assente. Cosa significa “conoscere quest’acqua è la mia preghiera”? Acqua come flusso di cambiamento in rapporto alla stabilità delle rocce? Acqua che però le logora? Acqua come elemento che vince su tutti gli altri elementi del gioco, ricordando il titolo “Forbici, carta, pietra”? In un’altra variante di questo famoso gioco che dà il titolo dell’opera sono presenti anche l’acqua e il fuoco. In tale variante l’acqua viene battuta dalla carta e dalle forbici, ma di fatto è l’elemento che vince su tutti: provoca ruggine, rovina la carta, logora la pietra e spegne il fuoco. Inoltre, archetipicamente parlando l’acqua rimanda al femminile, alla purificazione e all’inconscio⁸¹¹; la pietra invece rimanda al maschile⁸¹², alla cocciutaggine, ma anche all’eternità⁸¹³; le forbici possono rimandare alla castrazione, alla morte e alla nascita⁸¹⁴. Va detto anche che il titolo riporta il nome del gioco all’incontrario: corretto sarebbe “Rock, paper, scissor”. E’ un enigma che ognuno può risolvere a suo modo.

⁸¹¹ «Corsi d’acqua che si muovono tra due rive, acque che scorrono come il Tempo, come vene della Grande Madre Terra. I fiumi sono flussi vitali, si muovono nel mondo superiore e in quello inferiore, sulla superficie terrestre come sotto terra, all’interno e all’esterno: fiumi di fertilità e prosperità, fiumi dell’oblio, (...) fiumi di rinascita, fiumi di morte, fiumi di dolore (...)». A. RONNBERG (resp ed.) – K. MARTIN (editor), *Il Libro dei Simboli. Rifflessione sulle immagini archetipiche*, ed. it. a cura di S. Crimi e A. Frigo, Colonia, Taschen, 2011, p. 40, s.v. “Fiume”.

⁸¹² «Il regno minerale è, tuttavia, considerato la forma più umile della creazione. Solo forze esterne possono spostare o modificare una pietra, che, quando viene lanciata, rimane inerte. Molte espressioni del nostro linguaggio riflettono la modestia della pietra. Diciamo che qualcuno è stupido, cieco o duro come la pietra. Chi è privo di sentimenti ha il cuore di pietra. Quando nella mitologia greca Medusa trasforma qualcuno in pietra, dal punto di vista psicologico significa che la vittima regredisce a uno stato di coscienza inferiore. Le nostre più grandi paure pietrificano, privandoci della capacità di agire». Ivi, p. 104, s.v. “Pietra”.

⁸¹³ Nello slang inglese, “rocks” vuol dire testicoli.

⁸¹⁴ «Qualunque sia il loro impiego, le forbici sono un simbolo di trasformazione. Come altri strumenti da taglio, evocano il potere della coscienza di contenere, esprimere, liberare, di “mettere fine a qualcosa o tagliarla via”. Ma allo stesso tempo sottintendono che anche la vita della coscienza è per sua natura vulnerabile». Ivi, p. 528, s.v. “Forbici”.

Infine, la successione dei frammenti proposta dall'autore provoca una lieve impressione generale di avanzamento o progressione. Se nel territorio del dramma chiuso la progressione era data dal un inizio, uno sviluppo e una fine, corollari uno dell'altro per una logica causale, nell'ambito del "postdrammatico" la nozione di progressione è data dalla scelta di montaggio dei frammenti fatta dall'autore, non da un vero e proprio arco di sviluppo di una storia. La scelta proposta produce effetti nel fruitore, e l'arte del mont-autore corrisponde alla consapevolezza di questo processo allo stesso modo in cui un artista visivo o un musicista procede nel creare un'installazione o un pezzo musicale. L'autore rinuncia a manipolare le emozioni degli spettatori per restituire loro la libertà del proprio spazio interiore, di accogliere ed elaborare le proprie reazioni e produzioni di senso. Il testo di Daniel Keene, attraverso questa scelta formale e estetica che apparentemente potrebbe far pensare a un distanziamento emotivo, riesce a toccare in modo coinvolgente e commovente il lettore/spettatore. Il delicato bilanciamento tra il cambiamento e il suo rifiuto, tra resistenza come difesa delle radici e l'incancrenirsi in un passato ormai morto è un tema che parla a tutti, nelle sue più diverse declinazioni.

4.4 *In On it*, di Daniel MacIvor

Testo del drammaturgo, attore e regista canadese Daniel MacIvor, *In On it* (2000) si distingue per la complessità della sua struttura e il modo in cui mette continuamente in discussione la forma drammatica. Diversamente delle altre opere analizzate, l'autore ha scelto di pubblicare il copione, ossia, la descrizione esatta dello spettacolo. La versione scritta, dunque, corrisponde a una minuziosa descrizione del testo spettacolare. Un regista che volesse rimettere in scena questo testo ha due opzioni: riportare pari pari il contenuto del copione, riproducendo lo spettacolo originale con un relativo margine di creatività, oppure ignorare o alterare le scelte sceniche per operarne altre, mantenendo la struttura drammaturgica e le battute dei personaggi. Ma in quest'ultimo caso dovrebbe comunque prendere in

considerazione la costellazione di segni registici distribuiti nel testo, poiché essi aggiungono sicuramente dei contenuti indispensabili a un'interpretazione globale.

E' una tendenza del teatro anglosassone la specificazione di aspetti registici all'interno dei testi teatrali. I *playwrights* spesso indicano scelte relative al disegno luci o alla "colona sonora" da utilizzare nella messinscena⁸¹⁵. I testi vengono spesso preceduti da copiose note e spiegazioni⁸¹⁶. Ciò avviene a causa della forte tradizione testocentrica ancora presente nel teatro britannico e americano: il regista spesso si mette a disposizione del testo per renderlo al meglio, ragione per cui spicca l'autorialità del drammaturgo rispetto alla sua. Nel consultare l'offerta teatrale in una città come New York non si può far a meno di notare la distinzione culturale tra *play* e *show*. Le *plays* si riferiscono alla messinscena del lavoro degli autori drammatici, inteso nel modo più tradizionale. La regia assolve normalmente la funzione di rendere al meglio le idee del drammaturgo presenti nel testo, che spesso includono elementi sonori, scenografici, d'illuminazione, etc. Resta sempre un margine creativo, ma siamo comunque in modalità testocentrica. Gli *show* invece possono includere i musical, le performance, le commedie *stand-up*, e gli spettacoli più sperimentali, nati per esempio da collaborazioni artistiche in cui l'autorialità è legata alla pratica scenica. E' una categoria più ampia rispetto alla prima, tuttavia è

⁸¹⁵ Questa è spesso la scelta estetica del drammaturgo inglese Simon Stephens. In *Hérons* (2001), per esempio, indica nelle didascalie introduttive sia dati relativi all'illuminazione che al suono: «Darkness. "Can I pass?" by The Rebels plays gently. After a while, and as though from some distance, we hear the sound of water. As the sound increases in volume it should become clear that it is the sound of water running through the gate of a lock. The volume of the sound increases with the volume of the water, drowning the music, and growing in time to an almost deafening level. As the water continues a pool of blue light on the center of the stage isolates Billy». Non soltanto viene indicata la musica, ma anche il suo volume e il suo rapporto con altri suoni; non soltanto viene indicato l'uso della luce, ma anche il suo colore e posizionamento sul palcoscenico. Cfr. S. STEPHENS, *Hérons*, London, Methuen, 2001.

⁸¹⁶ Nel menzionato testo di Stephens (nota sopra), i personaggi vengono descritti in modo minuzioso, perfino a livello psicologico, a indicare un'estetica più prossima al dramma. Anche nel più recente testo di Tom Stoppard *Rock'N'Roll* (2006), per citare un altro esempio, ci sono note relative alla scenografia, alla musica (l'autore "concede" al regista una certa libertà, specificando le eccezioni), al raccordo tra le scene (effetti di dissolvenza o di taglio abrupto), ai costumi (taglio di capello degli attori). Sono elementi registici che assumono importanza drammaturgica. Cfr. T. STOPPARD, *Rock'N'Roll*, London, Faber and Faber, 2006.

significativo che questa distinzione non sia messa in evidenza in territorio mitteleuropeo, mediterraneo e ispanico⁸¹⁷.

Per quanto riguarda la macrodrammaturgia o la scelta del montaggio globale dell'opera, *In on it* non utilizza la divisione in scene. Come trascrizione della versione finale dopo la consolidazione del testo nelle diverse messe in scene – fatto dichiarato dall'autore nelle note introduttive⁸¹⁸ – presenta l'azione scenica come una sequenza continua. Tuttavia, al di là delle apparenze, si tratta di un testo basato sull'estetica del frammento, con un montaggio predominantemente dettato dalle indicazioni registiche previste. La sua postdrammaticità è data anche – e forse principalmente – da un continuo spostamento dal piano del dramma o del racconto scenico al qui e ora dell'evento teatrale. Infatti, l'autore organizza il montaggio drammaturgico del testo in base a tre piani caratterizzati da tre diverse estetiche: (1) il piano della *play*, (2) il piano dello spettacolo⁸¹⁹ e (3) il piano del passato.

Nel primo avviene il "dramma" di Ray, uomo che scopre di avere una malattia mortale ed essere in procinto di morire. Anche se il linguaggio drammaturgico delle scene presentate è drammatico, le indicazioni registiche prevedono una rottura della quarta parete, una recitazione non naturalistica rivolta alla platea. La *play* viene costantemente interrotta dal piano dello spettacolo (*hic et nunc*), in cui vi è un'interessante oscillazione tra la presenza degli attori e i personaggi che essi rappresentano in questo piano: This One e That One, Questo qui e Quello là. Nella versione pubblicata essi vengono distinti con i nomi Brian e Brad per facilitare il compito attoriale, come dichiara l'autore, poiché la platea deve "piano piano percepire che questi personaggi non sono simulacri postmoderni"⁸²⁰. E' proprio questa fluttuazione tra recitazione e presenza scenica reale a far sì che gli

⁸¹⁷ I teatri tedeschi (e le guide agli spettacoli) non fanno alcun tipo di distinzione al riguardo, a parte una distinzione di generi (schauspiel, musical, etc.) all'interno della designazione *Theaterspiel*.

⁸¹⁸ D. MACIVOR, *In on it*, Winnipeg, Scirocco Drama, 2008².

⁸¹⁹ Spettacolo sta per "show".

⁸²⁰ «It is very important that any program listings for any future production of this play that the characters be listed as THIS ONE and THAT ONE – this is how each refers to the other – in this way the audience slowly comes to realize that these characters are not post-modern simulations. This helps to keep the audience guessing as to the nature of the play and causes them to continually re-evaluate their perception of such». Ivi, p. 15.

spettatori siano costantemente sfidati dal punto di vista percettivo. L'autore ugualmente dichiara un possibile "plot", un'eventuale chiave di lettura che potrebbe averlo orientato nella costruzione dell'opera. Tuttavia, è fondamentale comprendere che non si tratta di un "messaggio" da passare, un puzzle con una forma definita che lo spettatore deve per forza comporre in un certo modo, ma piuttosto una composizione pensata a produrre effetti sulla platea, riponendo su ogni spettatore individualmente la responsabilità della propria costruzione del senso:

The back story we had for *In On It* was as follow: Brad is killed in a head-on collision with a blue Mercedes driven by a man named Raymond King. There is some question as to how this accident happened; there seemed to be no reason for the car to veer into Brad's lane. In order to give some reason for this "accident" (and to assuage his guilt for insisting that Brad drove his car that day) Brian creates the play about Ray, his suicide and the reason for it. Brad in effect is returning "from the dead" to assist in the creation of the play (and show) on this evening. This story was valuable for the actors but it was not necessary that the audience "get" the story – the audience will get the story they need to get.⁸²¹

Questa scelta estetica e strutturale si riflette anche a livello del contenuto. L'opera inizia con un monologo di Brian/Questo qui sugli imprevisti che cambiano completamente la vita delle persone, fatti sui quali non abbiamo controllo e per i quali dobbiamo per forza trovare un senso. Il monologo si riferisce all'incidente d'auto che ha falciato la vita di Brad/Quello là, che è anche il tema della *play*, la malattia e la causa del probabile suicidio di Ray. Brian/Questo qui sente il bisogno di scrivere per ricostruire le motivazioni che hanno mosso l'altra parte coinvolta nell'incidente, sente il bisogno di dare un senso a quello che sembra non averne del tutto, così come lo spettatore cercherà di dare un senso alla successione di frammenti che compongono l'opera.

⁸²¹ *Ibidem*.

Il piano del passato serve a riportare al piano del presente (il qui e ora della scena) i trascorsi della storia d'amore tra Brian/Questo qui e Brad/Quello là. Curiosamente, viene adottata l'estetica tipica del teatro borghese, quella della quarta parete, in cui gli attori recitano come se il pubblico non ci fosse. Ciononostante lo spostamento continuo tra i tre piani provoca un effetto caleidoscopico, che all'inizio sicuramente è fonte di disorientamento, finché gli spettatori non afferrino il codice e riescano a spostare l'attenzione con più facilità tra un'estetica e l'altra, aiutati dal disegno luci minuziosamente curato.

Seguendo il percorso analitico sviscerato nel punto 3.2. di questo lavoro, il **movimento** del testo si basa sull'alternanza tra piani dello spettacolo, della *play* e del passato. Non è presente un'azione unificatrice con un inizio, un centro e una fine, poiché in modo ironico l'autore mette continuamente in discussione l'adeguatezza delle scelte drammaturgiche di Brian/Questo qui attraverso gli interventi del personaggio di Brad/Quello là sulla creazione della *play*. Ci domandiamo insieme ai personaggi: quando inizia veramente l'opera? Qual è un buon inizio?

BRAD: Do you think that's a good way to start?

BRAD enters from the darkness and stands just on the edge of the light.

Do you think that's a good way to start?

BRIAN: Start what?

BRAD enters the light.

BRAD: The show.

BRIAN: It's not a show, it's a play.⁸²²

La fine viene ugualmente trattata in modo ironico, con una falsa chiusura:

RAY: And then you're gone.

BRAD: ...you're gone.

Light slowly fades to black.

⁸²² Ivi, p. 4

We wait in the blackout for some time, as if the play is over. Just before the audience applauds and in the blackout BRAD speaks.

Do you really find this a satisfying ending?

BRIAN: What?

BRAD: I just think there are probably more options.

Se esiste un'azione che fa andare avanti il "racconto" nei diversi piani, essa ha più a che fare con l'arte dell'attore che con la composizione estetica dell'opera. Come ha detto Stanislavskij: «Sulla scena bisogna agire. Azione, attività. Ecco su cosa si basa l'arte drammatica, l'arte dell'attore»⁸²³. Quindi è il flusso tra un piano e l'altro a costituire la vera e propria azione, intesa in modo contemporaneo, postdrammatico: movimento.

Per quanto riguarda l'analisi vera e propria delle strutture testuali, è necessario segmentare il testo, per identificare i frammenti che compongono l'opera al di sotto dell'apparente flusso continuo, e identificare la modalità in cui i vari frammenti s'incastano (*montaggio estrascenico*). Abbiamo isolato trentasei frammenti più uno, corrispondente al momento prima dello spettacolo, disposti nel seguente modo:

⁸²³ K. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, trad. it. a cura di G. Guerrieri, Bari, Laterza, 2003¹⁵, [coll. "Biblioteca Universale Laterza" n° 45], p. 42. Per Stanislavskij, in questo brano del suo trattato classico sulla recitazione, il concetto di dramma corrisponde a un concetto molto ampio di azione: ciò che viene compiuto sulla scena. L'attore è una "persona che agisce", nozione che può essere ben estesa all'universo del postdrammatico, benché l'argomento recitazione dei testi postdrammatici esigerebbe uno studio a parte. In questo caso, Maclvor ha espressamente dichiarato l'intenzione di aderire a una recitazione più legata al personaggio e al suo psicologismo, per rendere più facile la vita agli attori, che devono agire in scena secondo una certa logica. L'attore necessita di trovare una motivazione, uno scopo, per agire sulla scena. Come viene riportato più avanti da Stanislavskij: «L'azione vera (...) è quella fondata e che corrisponde a uno scopo. (...) Non mi riusciva di trovare una sola azione interessante che meritasse l'attenzione del pubblico. Ho provato a rifare Otello, ma mi sono sentito stonato come la prima volta durante il saggio e ho rinunciato». Ivi, p. 44. La motivazione ad agire, per Brian/Questo qui è il ritrovamento del senso della morte del suo amante attraverso la scrittura di un'opera teatrale. Per Brad/Quello là si tratta di contestare la versione che Brian/Questo qui dà degli eventi, anche attraverso la rievocazione del passato. Sul piano della *play*, l'azione portata avanti da Ray è il fare i conti con la propria vita e i propri affetti per affrontare la morte. Tuttavia, non si può parlare di azione drammatica nel senso aristotelico del termine. Sussiste un *movimento* tra i piani, che sostiene l'interesse dello spettatore attraverso un continuo sbaragliamento dei punti di riferimento.



Da questa visione generale è possibile identificare la progressione dei piani e il loro rapporto di alternanza. Balza all'occhio che il piano più presente è quello dello spettacolo. In secondo luogo troviamo il piano della *play*, che si sviluppa a partire del piano dello spettacolo e viene continuamente interrotto da esso. Il piano del passato è in terzo luogo con soltanto tre frammenti, che precedono il piano dello spettacolo perché riprendono i trascorsi della storia di amore tra Brian/Questo qui e Brad/Quello là. Gli stati ibridi sono come momenti di raccordo tra due piani diversi. Come nel montaggio cinematografico, possono essere più repentini o in dissolvenza, a seconda dell'uso della luce e del suono.

Il prologo, che viene chiamato *pre-show*, consiste nella descrizione di quello che il pubblico trova nel momento in cui entra nel teatro e inizia ad accomodarsi: lo spazio neutro della scena, una giacca casualmente poggiata sul pavimento e una selezione di canzoni. Il grado di performatività di questo testo è molto alto esattamente perché prevede questi chiari elementi di regia al suo interno. Nel frammento 1, Brian/Questo qui fa un monologo mentre viene illuminato da una luce speciale che lo rende indefinito. Un'analisi più ravvicinata identificherà che il monologo appartiene al piano del racconto del rapporto tra Brian/Questo qui e Brad/Quello là e non alla *play*, perché Brian/Questo qui parla di un incidente causato da una Mercedes blu, mentre più avanti scopriamo che il personaggio Ray è alla sua guida. Il brusco cambio luce che designa l'entrata nel piano dello spettacolo provoca un effetto di straniamento nella platea, che già aderiva all'inizio di una storia ma viene di colpo direttamente salutata da Brad/Quello là⁸²⁴. Nella breve interruzione che è il frammento 2, entriamo nel frammento 3, nel quale inizia la vera e propria *play*⁸²⁵.

⁸²⁴ «BRAD: Oh. (to audience.) Hi (to an individual) Hey!». Ivi, p. 18.

⁸²⁵ «BRIAN: Now we can start.

BRAD: Haven't we started?

(...)

La *play* si sviluppa in modo lineare lungo i frammenti 3, 5, 7, 9, 14, 15, 17, 21, 23, 27 e 31. Esaminata in successione, tolti gli inframmezzi degli altri piani, è una vera e propria opera drammatica, con azione, sviluppo e personaggi dotati di psicologia e motivazioni precise, che adotta un'estetica realistica⁸²⁶. Per quanto riguarda la fabula, nel frammento 3 il dottore raccomanda a Ray, che teme già il peggio, di fare esami di approfondimento in ospedale. Nel frammento 5, Ray comunica al figlio Milles che è gravemente malato, ancora prima di fare gli esami; Milles non vuole assumere la responsabilità di saperlo per primo e dice al padre di parlare con sua madre. Nel frammento 7, Ray cerca di dire a Brenda, sua moglie e madre di Milles, che è malato; Brenda però non gli dà spazio e comunica che ha una relazione con Terry Burke, e che quindi lo lascia per vivere insieme all'amante. Nel frammento 9, Terry Burke gioca con Lloyd, figlio di Pam Ellis, conoscente della coppia Ray-Brenda, e gli comunica che lascia sua madre. Nel frammento 14, il dottore annuncia a Ray che non ha buone notizie. Si tratta di una scena molto veloce, quasi un'inquadratura cinematografica, che diventa subito il frammento 15, in cui Ray annuncia a Brenda la sua malattia, di cui peraltro non sappiamo niente, e la cui gravità in realtà sembra essere aumentata dal personaggio o minimizzata da quelli che gli stanno attorno; Brenda lo lascia ugualmente, argomentando che è la loro relazione a non essere sana. Nel frammento 17, a seguito di una constatazione di Brad/Quello là sul piano dello spettacolo, relativa alla credibilità del personaggio, Brian/Questo qui fa un breve monologo in cui Brenda si difende⁸²⁷. Nel frammento 21, in seguito ad altre contestazioni di Brad/Quello là sulla profondità del sentimento di Brenda, Brian/Questo qui rielabora il monologo. Nel frammento 23, Ray va a cercare Terry, ma Lloyd comunica che già non vive lì, si è trasferito con Brenda. Nel frammento 27, Ray va a cercare Pam in un bar e comunica che ha

BRIAN: Now we are starting». Ivi, p. 19.

⁸²⁶ Denudata degli elementi registici previsti nell'opera che la "contiene", la quale prevede una recitazione non realistica, si tratta di fatto di una scrittura realistica, sia per i setting che per i dialoghi.

⁸²⁷ Brenda può essere letta come un alter ego di Brian/Questo qui, nel tentativo di superare i sensi di colpa per aver lasciato Brad/Quello là, che poi è morto. Infatti, in seguito al frammento 21, quest'ultimo ricollega il monologo di Brenda alla loro relazione: «Is that how you felt about me? (...) Is that why we were going to split up?». Ivi, p. 54.

intestato la sua polizza assicurativa a Lloyd, perché forse ha già in mente di suicidarsi⁸²⁸. Nel frammento 31, Ray va a trovare suo padre, Irving, in una casa di riposo, probabilmente per un ultimo saluto; il padre non ricorda il nome del figlio.

La costruzione della *play* suscita una serie di domande: aveva Ray già deciso di morire prima di sapere della sua malattia? O ne aveva una forte intuizione? Ray era davvero condannato dal punto di vista della salute o si tratta piuttosto di una scusa per un altro disagio preesistente, magari relativo al suo rapporto di coppia? Sarebbe la percezione dell'abbandono e non ascolto da parte di quelli che gli stanno attorno a segnare la sua tragedia personale? E così via. Si apre uno spazio d'indagine e interpretazione all'interno del territorio drammatico presentato.

Nel piano dello spettacolo, invece, avviene l'interrogarsi sul fare della *play* – il modo in cui le scene vengono scritte, la caratterizzazione dei personaggi, la recitazione – e denota un approccio ironico alla forma drammatica. Per esempio, nel frammento 6 Brad/Quello là critica la chiusura della scena in cui Ray incontra Miles, il tono “melodrammatico” e la funzione del personaggio della cognata Julie:

BRAD: (*To audience.*) It doesn't end very well.

BRIAN: (*To Brad.*) What?

BRAD: Nothing. And you got an opera thing in there.

BRIAN: Yes.

BRAD: So we'll be expecting a bit of opera? Beyond what we've already had?

BRIAN: Problem?

BRAD: No.

BRIAN: Good.

BRAD: So why is Julie such an idiot?

BRIAN: Julie?

BRAD: The wife.

BRIAN: Yeah I know – What about her?

(...)

BRAD: What does Julie represent?

⁸²⁸ E' solo una suggestione, ma piuttosto forte: «You never know. Just in case. Accidents happen». Ray s'immedesima in Lloyd probabilmente perché lo vede come la vittima più indifesa. Ivi, p. 61.

BRIAN: Julie's not important, she's a secondary character.

BRAD: But she must represent something.

BRIAN: No.

La metateatralità di questo testo non può non richiamare il teatro di Luigi Pirandello, più specificamente la trilogia del teatro nel teatro: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924), *Questa sera si recita a soggetto* (1930). Il primo testo è una tragicommedia sul rifiuto dei personaggi da parte di un autore, fatto che li fa cercare un altro per compiere il loro "obbiettivo", per realizzare la loro vita come esseri di finzione⁸²⁹. Anche se si tratta di una "commedia da fare", e che si fa nell'interazione con gli attori della compagnia che deve metterli in scena, non c'è un riferimento al qui e ora dell'evento scenico; piuttosto viene data al pubblico l'illusione di uno spettacolo ancora non preparato⁸³⁰. In nessun momento viene interpellato il pubblico, permane la quarta parete nel dramma del dramma che non riesce a rappresentarsi. In *Ciascuno a suo modo*, la scena teatrale inizia già all'entrata del teatro dove viene distribuito un foglio. Sono previsti nel testo dialoghi con opinioni contrastanti sulla commedia, con attori che recitano spettatori e critici. Si tratta di un'opera fortemente precursora dell'estetica del postdrammatico perché riporta all'attualità dell'evento teatrale, proponendo un'azione interrotta⁸³¹. Anche in *Questa sera si recita a soggetto* sono previste battute per attori che rappresentano spettatori, e si porta avanti il "dramma" di uno

⁸²⁹ Nella prefazione all'edizione, Pirandello si spiega: «Io ho voluto rappresentare sei personaggi che cercano un autore. Il dramma non riesce a rappresentarsi appunto perché manca l'autore che essi cercano; e si rappresenta invece la commedia di questo loro vano tentativo, con tutto quello che essa ha di tragico per il fatto che questi sei personaggi sono stati rifiutati. (...) E che cos'è il proprio dramma per un personaggio? Ogni fantasma, ogni creatura d'arte, per essere, deve avere il suo dramma, cioè un dramma di cui esso sia personaggio e per cui è personaggio. Il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione necessaria per esistere». L. PIRANDELLO, *Maschere nude: Sei personaggi in cerca d'autore. Ciascuno a suo modo. Questa sera si recita a soggetto*, Milano, Garzanti, 2001², p. 15.

⁸³⁰ «Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte né scena, quasi al buio e vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione di uno spettacolo non preparato». Ivi, p. 27.

⁸³¹ In questo caso, l'irruzione del reale è relativa perché si tratta di dialoghi minuziosamente previsti. E' diverso per esempio dalla scelta di Thomas Ostermeier in *Il Nemico del popolo*, di Ibsen, nel quale agli spettatori viene dato uno spazio reale di espressione della propria opinione.

spettacolo da farsi in base a un copione inesistente, tematizzando la necessità del regista di predominare sul testo e accentrare su di sé l'autorialità dello spettacolo⁸³². Tuttavia non si può ancora parlare di estetica del frammento per nessuna di queste opere. Anche se il testo di *Maclvor* deriva direttamente da questa fonte, porta in sé la contemporaneità della struttura basata sul montaggio di schegge⁸³³.

Nel piano dello spettacolo all'inizio si ha l'impressione che Brian/Questo qui e Brad/Quello là siano semplicemente attori che entrano ed escono dai ruoli. È soltanto nel frammento 11, ibrido, che Brad/Quello là prende la parola per raccontare il loro incontro, e successivamente nel frammento 12, il primo intervento del passato, entriamo nel vivo del loro rapporto e cominciamo a tracciare parallelismi con il piano della *play*. La successione dei frammenti del passato, peraltro solo quattro, segue un ordine cronologico: come si sono conosciuti; l'inizio della loro relazione, quando Brian/Questo qui ancora usciva con Gordon; i primi conflitti; la decadenza della loro relazione. A livello stilistico-tematico, si potrebbe ipotizzare che i frammenti 12, 19, 26 e 29 aderiscono all'estetica borghese della quarta parete perché raccontano di una certa "borghesia" artistica alternativa. Nei frammenti 11 e 12, apprendiamo che l'incontro di Brian/Questo qui e Brad/Quello là è avvenuto in occasione della preparazione di una performance tra amici per la cerimonia di fidanzamento della loro amica in comune Kate con Jessica. La questione contemporanea della performance viene dunque tematizzata, e non solo: nel frammento 33 il cambio luce riporta a quello che l'autore chiama "lo stato della performance". I personaggi raccontano di essere entrati in un luogo con due sedie al centro di uno spazio con luci accecanti, esattamente come nel piano dello spettacolo, e di essersi accorti di essere i protagonisti di una performance. Proprio

⁸³² È sorprendente quanto questa commedia di Pirandello insceni proprio la nascita del performativo che poi si svilupperà con le avanguardie del secondo Novecento, come abbiamo visto nella prima parte di questo lavoro.

⁸³³ Sarebbe anche da ricordare *Vestido de Noiva* (1943), del drammaturgo brasiliano Nelson Rodrigues. Questa opera teatrale prevede la divisione della scena (che riflette anche la composizione drammaturgica) in tre piani: quello dell'allucinazione, quello della memoria e quello della realtà, che si susseguono per alternanza finché non viene svelato l'evento che ha motivato il racconto scenico.

in quel momento inizia la loro relazione, con un bacio nella realtà della performance, solo raccontato però nello spettacolo: un gioco a incastri, in cui realtà e finzione, realtà nella finzione e finzione nella realtà si mescolano. E' un flashback che seguirebbe il frammento 12, che però costituisce un mondo a parte anche esteticamente, e richiama per analogia il pre-show similmente illuminato.

Nella costruzione dell'opera, il dialogo tra i vari piani avviene attraverso leitmotifs. Il montaggio sonoro è molto rilevante, così come quello visivo e stilistico-tematico. Ricorrono le canzoni di Lesley Gore, specialmente "Sunshine Lollipops", e l'aria "Al dolce guidami" nell'opera di Donizetti *Anna Bolena* cantata da Maria Callas⁸³⁴. Questo montaggio per contrasto richiama il pubblico al tema del "trovare un senso" alle cose aleatorie, così come a livello della fabula si riferisce al momento in cui Brad/Quello là cambia le stazioni radio mentre guida, pochi attimi prima dell'incidente⁸³⁵. A livello dei personaggi, indica la diversità tra le personalità di Brian/Questo qui e Brad/Quello là: il primo più yuppie e conservatore, frequentatore di un entourage intellettuale che ama l'opera; il secondo più pop, liberale e "alla mano"⁸³⁶. L'autore Brian/Questo qui, nel comporre la play, utilizza l'aria di Maria Callas come colonna sonora⁸³⁷. Per esempio, nell'inizio del frammento 9 la scena tra Terry Burke e Lloyd è ironicamente introdotta da questa aria, che richiama le "gioie dell'infanzia", andando poi in dissolvenza con i rumori di uccelli e un aereo che illustrano il luogo in cui si svolge l'azione, ovvero un campo. La canzone di Lesley Gore evoca il mondo di Brad/Quello là, ed è narrativamente collegata al modo in cui i due uomini si sono conosciuti – la mini performance di danza al suono di "Sunshine Lollipops", dopo che l'idea di Brian/Questo di fare il playback dell'aria di Maria Callas era stata rifiutata dal suo giro di amici.

⁸³⁴ Interviene anche l'Heavy Metal nel frammento 19 – a indicare uno stato di incomunicabilità e non ascolto dei personaggi Brian/Questo qui e Brad/Quello là verso la fine del loro rapporto – e "una musica sexy alla Barry White" nel frammento 25.

⁸³⁵ Infatti, l'aria appare sia all'inizio che alla fine, interrotta.

⁸³⁶ Chiaramente viene qui veicolata una tematica sociale e ideologica, anche generazionale (ricordando il personaggio di Irving), nel merito della quale però non entreremo perché non attinente all'indagine strumentale relativa alle categorie del dramma a cui questo lavoro mira.

⁸³⁷ Si tratta anche di un riferimento ironico alla natura "melodrammatica" del racconto della *play*.

A livello visivo-tematico la giacca è anche un *leitmotiv*, presente fisicamente in scena sin dall'inizio e con un proprio sviluppo drammaturgico. Nel piano dello spettacolo e del passato, quindi del rapporto tra Brian/Questo qui e Brad/Quello là, è legata a quest'ultimo, alla sua presenza o assenza dopo la morte. Rimanda anche al rapporto amoroso, alla questione dell'identità quando si è in due e ai ricordi cristallizzati negli oggetti che rimangono dopo la fine della relazione. Nel frammento 29 i due litigano per via della giacca, che appartiene a Brad/Quello là ma che di fatto viene usata da Brian/Questo qui, come se materializzasse tutte le insoddisfazioni della loro relazione. La stessa giacca è presente nel frammento 15, in cui Brenda rompe definitivamente con il marito restituendogliela perché non sente più di avere il bisogno di possedere qualcosa che lo ricordi.

Altri elementi ricorrenti più in sottofondo sono il matrimonio di Kate, che fa da contrappunto ai rapporti di coppia che si sfasciano (Ray e Brenda, Brian/Questo qui e Brad/Quello là); la barca di cemento di cui sogna Ray, ossimoro che rappresenta la percezione dell'assurdità della sua vita, idea poi ripresa da Brad/Quello là nel frammento 22, quasi come un innesto all'interno di esso⁸³⁸; la mercedes blu, evocatrice dell'incidente, di quel nonsense per cui Brian/Questo qui cerca di trovare ragione attraverso la scrittura della *play*.

Altro elemento "enigmatico" da non trascurare per una possibile chiave di lettura è la presentazione del cartellone dello spettacolo nel frammento 28: ⁸³⁹

BRIAN takes a folded poster from his pocket and holds it up for the audience. The poster is a photograph of an expectant-looking BRAD listening for something coming

⁸³⁸ «You know there is such a thing as a concrete boat. People race them on a river in Missouri. I read about it in a magazine. (*BRAD takes the jacket and puts it on*). Lots of people go to watch». Ivi, p. 54. Brad/Quello là afferma la non assurdità di quest'idea, angosciante per il personaggio Ray, poiché in realtà fa divertire molta gente. E' anche ironico rispetto al tentativo di Brian/Questo qui di costruire metafore, ma si muove nel territorio dei clichés, come nel melodramma, fatto che ammette nel frammento 21: «A word in my own defence in which I struggle with clichés while searching for metaphors and come up with a grey lambswook jacket and something suddenly going out». Ivi, p. 53.

⁸³⁹ Il drammaturgo José Sanchis Sinisterra afferma, nei suoi laboratori, che il testo teatrale contemporaneo è una costruzione per enigmi, che spesso vengono lasciati irrisolti, ma che tengono l'attenzione dello spettatore.

on his left. Unnoticed by BRAD, on his right, BRIAN, leaning in, is about to stick his tongue in BRAD's ear.⁸⁴⁰

Brian/Questo qui interpreta l'immagine secondo quello che gli serve, così come la platea lo fa con lo spettacolo in atto. E' infastidito da un'immagine che, secondo il suo punto di vista, mostra Brad/Quello là in una posizione "innocente" mentre lui personificherebbe il male, proiettando in essa i suoi sensi di colpa. Il montaggio discorsivo⁸⁴¹ tra questo frammento e quello seguente – in cui Brian/Questo qui e Brad/Quello là hanno una discussione nel piano del passato sulle reciproche insofferenze senza però riuscire a mettere una fine alla relazione – provoca un corto-circuito nello spettatore, che cerca di trovare continuità e somiglianze tra un piano e l'altro. Nel frammento seguente – che è brevissimo, quasi un raccordo, per contrasto tra il frammento 29 e il 31 – Brad/Quello là cerca di dare la sua interpretazione:

BRAD: This One with the tongue represents something that happens. And That One, the innocent-looking one represents waiting for something to happen. And it sort of means... things sneak up on you.

Si ritorna al tema degli eventi che semplicemente "accadono" in opposizione a quelli ricercati attraverso un progetto; quelli che si avvicinano di soppiatto e quelli prevedibili⁸⁴². In ogni caso è lo sguardo personale ad attribuirne un senso, così come un osservatore lo fa con un'immagine o il pubblico con la combinazione eterogenea di frammenti che ha davanti. Il titolo *In On It* corrisponde a un'espressione inglese, spesso usata con i verbi *to be* o *to get*, che indica azione e coinvolgimento rispetto

⁸⁴⁰ Ivi, p. 62.

⁸⁴¹ Cfr. distinzione tra montaggio narrativo, discorsivo e per corrispondenza delineata nel punto 3.2.2.1.

⁸⁴² Nel frammento 31, Irving riprende la stessa tematica, come un ritornello: «I keep waiting for something to happen. I keep waiting and waiting for something to happen». Ivi, p. 67.

a un'idea, un progetto, un evento, un gioco⁸⁴³. La si può associare per ironia al coinvolgimento del pubblico nell'azione drammatica, costantemente interrotta e problematizzata; oppure a una rimpiantata scelta di passività rispetto al momento in cui si potrebbe agire; oppure alla partecipazione dei personaggi negli eventi *cool* organizzati dall'amica Kate; oppure alla presa di decisione di Ray, al suo mettersi alla guida e andare verso la sua fine; e così via – molte sono le interpretazioni possibili.

In On It è un testo estremamente ben costruito, che nella sua frammentarietà ben dimostra come la diversità di estetiche e linguaggi possono coesistere. E' possibile utilizzare l'apparato critico relativo alla forma drammatica per quanto riguarda il piano della *play* (conflitto, situazione, personaggi dotati di un profilo psicologico), parzialmente per quanto riguarda il piano del passato e gli stati ibridi, perché questi ultimi fanno ricorso alla diegesi. Tuttavia, una visione globale dell'opera esige la comprensione dei processi del *montaggio* dei frammenti per identificare la matrice del *movimento* che essa contiene, fatto legato non soltanto alla forma ma anche alla tematica, come abbiamo visto.

Capitolo V – Conclusioni

5.1. Uno scenario ibrido

Alla luce del percorso proposto abbiamo potuto constatare i seguenti fatti:

- (1) L'importanza e natura dell'influsso del teatro performativo sui testi teatrali degli ultimi decenni del Novecento e inizio del XXI secolo. Se da una parte l'accentramento dell'autorialità nella figura del regista e il fiorire delle esperienze teatrali e drammaturgiche di tipo collettivo hanno relativizzato l'importanza del testo e messo l'autore teatrale in secondo piano, dall'altra parte gli autori teatrali hanno arricchito e trasformato il loro lessico

⁸⁴³ McGraw-Hill *Dictionary of American Idioms and Phrasal Verbs* (2002), disponibile in <http://idioms.thefreedictionary.com/in+on>.

drammaturgico, aprendolo definitivamente a un radicale rinnovamento. Nel prendere partito di fronte alle esperienze in atto, gli autori hanno cercato per contrappunto di affermare la *letterarietà* del testo teatrale, dando un senso alla propria arte e affermando la sua specifica natura linguistica. I drammaturghi si sono dati il compito di “far resistenza alla scena”, senza tuttavia costringere gli artisti a rinunciare alla natura teatrale della scena stessa, bensì ponendo loro sfide e provocazioni attraverso la forza della letteratura.

- (2) La teatralità di questi testi è profondamente cambiata. Si possono identificare in linea di massima due approcci diversi e speculari alla teatralità. Il primo avvicina la nozione di “specifico teatrale” al dramma: la teatralità sarebbe la funzione scenica della rappresentazione del testo drammatico. Il secondo approccio invece si oppone all'autorità del testo, affondando le radici all'inizio del Novecento nel pensiero di Artaud, come abbiamo visto. In questo senso, è emblematica la definizione di Roland Barthes: teatralità sarebbe il “teatro meno il testo” e uno “spessore di segni”⁸⁴⁴, ponendo enfasi sul fattore spettacolare piuttosto che su quello letterario. Con lo sviluppo delle nuove estetiche contemporanee, segnate dal performativo, il concetto di teatralità è diventato labile, pieno di zone oscure⁸⁴⁵. Adottando una nuova e rilevante prospettiva, la teorica Elizabeth

⁸⁴⁴ «Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité: une épaisseur de signes». R. BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981, p. 41.

⁸⁴⁵ J.-P. Sarrazac traccia un'importante percorso riguardo il concetto controverso di teatralità, esaminando il pensiero di Roland Barthes e Bernard Dort. Mentre per molto tempo la “teatralità” era considerata la rivelazione dell'artificio in teatro, quindi contraria al realismo, l'evoluzione del concetto, con pareri tuttora discordanti, ha portato ad includere il presente scenico. Sarrazac argomenta che né per Barthes né per Dort il teatro prescinde dal testo, bensì il fenomeno va

Burns non identifica la teatralità come un linguaggio o insieme di linguaggi, ma come un *modo di percezione*, un *punto di vista sull'oggetto*⁸⁴⁶. Josette Féral, a sua volta, identifica tre fenditure che affinerrebbero ancora di più il concetto: nella prima, la nozione di teatralità rimanderebbe alla distinzione tra spazio quotidiano e spazio della finzione; nella seconda, avrebbe a che fare con la separazione tra realtà e finzione; e nella terza è contemplata la funzione di rappresentazione che le pratiche dello spettacolo dal vivo possono contenere⁸⁴⁷. Quindi la teatralità vista da Féral comporta questi tre livelli: teatralità insita ai rapporti umani; teatralità come tratto caratteristico degli spettacoli dal vivo; teatralità come indice di rappresentazione e, pertanto, dramma. Catherine Bouko spiega che la teatralità è un principio fondante tanto del teatro drammatico come del postdrammatico, visto che entrambi prendono in considerazione le tre "fenditure" identificate da Féral⁸⁴⁸. Tuttavia, secondo la studiosa, le divergenze apparirebbero nel terzo livello. La teatralità dei testi postdrammatici, dunque, è caratterizzata da un *diverso modo di percezione* (Burns) del lettore/spettatore riguardo al testo, poiché le sue pretese di ricostruire un mondo rappresentato coerente, nel quale identificarsi, vengono continuamente frustrate. Si tratta di una teatralità di secondo livello (Féral), perché sappiamo che abbiamo a

afferrato nel suo *processo* di creazione, tra testo e scena. Cfr. J.-P. SARRAZAC – V. MAGNAT, "The Invention of "Theatricality": rereading Bernard Dort and Roland Barthes", *Journal Substance*, Vol. 31, n° 2 & 3, Issue 98/99, Special Issue: "Theatricality", University of Wisconsin Press, 2002, pp. 57-71.

⁸⁴⁶ "la teatralità si produce quando un comportamento non sembra naturale o spontaneo, ma composto secondo una grammatica di convenzioni retoriche e autenticanti".

⁸⁴⁷ In questo caso i concetti di finzione e rappresentazione sono distinti: la finzione segnerebbe l'uscita dallo spazio quotidiano (per esempio, uno spazio in cui si svolge una performance); la rappresentazione appartiene all'ambito della mimesi. Cfr. Bouko, *Théâtre et réception...*, cit., p. 38.

⁸⁴⁸ «Effectivement, il apparaît que la théâtralité constitue un principe fondateur tant des théâtres dramatique que postdramatique. Tous deux prennent en compte les trois clivages identifiés par Féral. C'est essentiellement au niveau du troisième clivage que des divergentes apparaissent. Au sein du théâtre postdramatique, l'articulation entre les fonctions pulsionnelle et symbolique ne se traduit pas par une soumission de la première vis-à-vis de la seconde. La matérialité de la scène n'est pas au service d'un système signifiant porté par le texte dramatique, qui conditionne la nature des signes scéniques». Ivi, p. 39.

che fare con l'“arte”, elaborazione della realtà, ma rimane esclusa la mimesi

849.

(3) I testi teatrali contemporanei sono dotati di un alto grado di performatività.

Come abbiamo verificato nel punto 2.4. di questo studio, la performatività è un concetto fondante dell'estetica del performativo. Nell'ambito della performatività non c'è nulla da decodificare: non si rimanda a un messaggio, al significante. I procedimenti del teatro postdrammatico contemplano la messa a punto di *segni opachi*, che non rinviano a un mondo extrascenico (o extratestuale). Sempre secondo Catherine Bouko, che ha studiato molto bene il processo semiotico della comunicazione postdrammatica, il teatro postdrammatico va di pari passo con una semiotica “sbloccata”, ovvero, “una concezione del segno libero dalla ricerca ineluttabile di significati”⁸⁵⁰. In essa, i segni sono “fonte di senso ma non implicano un significato chiaramente identificabile”. Abbiamo visto analizzando i quattro testi che non è possibile arrivare a un'interpretazione chiara e univoca. Ci si muove nel terreno della suggestione, in cui solo possibilità di senso sono evocate, ma niente si risolve in un quadro congruo⁸⁵¹.

⁸⁴⁹ Secondo Silvia Fernandes, i testi teatrali contemporanei sono segnati da teatralità plurali. Cfr. S. FERNANDES, *Teatralidades contemporâneas*, São Paulo, Perspectiva, 2010.

⁸⁵⁰ Bouko ha verificato l'inadeguatezza degli approcci semiologici di Kowzan, Ubersfeld e Pavis nell'analisi del processo comunicativo postdrammatico. Per la studiosa belga, la presenza di segni opachi anziché di segni trasparenti che caratterizzano l'approccio dei teorici menzionati determina una modalità di *ricezione iconica* da parte del lettore/spettatore, come teorizzato da Peirce. Bouko, *Théâtre et réception...*, cit., p. 14.

⁸⁵¹ Bouko asserisce che il segno teatrale post-drammatico mette il “senso in sospensione”, poiché esso non può essere fissato concettualmente: «L'abstraction de ces signes empêche leur sémiotisation immédiat. La fonction de représentation mimétique est déjouée: les significations ne précèdent plus les objets mais leurs succèdent. Le rapport entre l'expression et le contenu du signe théâtral est modifié; il s'apparente à un “non-langage” au sein duquel l'expression demeure en quête de contenu». Ivi, p. 42-3

- (4) I testi teatrali contemporanei hanno spesso una **natura ibrida**, basata sulla tensione tra il drammatico e il postdrammatico⁸⁵². Come abbiamo potuto vedere nel capitolo IV, nessuno dei testi teatrali analizzati fa definitivamente a meno degli elementi che suggeriscono una storia, con i conosciuti vettori drammatici. Tuttavia azione, situazione, personaggio, conflitto si presentano sotto un'ottica mutata a causa del trattamento postdrammatico. Infatti, si può affermare che l'estetica del postdrammatico non esclude il dramma, ma lo utilizza come materiale⁸⁵³. Entrambe le estetiche coesistono e si retroalimentano. L'una non sarebbe possibile senza l'altra. Anche J.-P. Sarrazac dichiara la natura ibrida dei testi teatrali contemporanei, ma in modo diverso. Il teorico, come abbiamo visto in precedenza, rifiuta la teoria del postdrammatico perché la interpreta erroneamente. Lehmann non ha mai dichiarato il definitivo superamento del dramma. Per noi, al contrario di Sarrazac, questo ibridismo non ha a che fare semplicemente con uno sviluppo della forma epica, ma con un diverso trattamento del segno teatrale, una diversa dinamica percettiva. Tale dinamica spesso fa uso critico della forma drammatica, rovesciandola, e rivelando al lettore/spettatore i suoi meccanismi manipolativi.
- (5) I testi postdrammatici utilizzano una nuova forma di straniamento, che possiamo chiamare "straniamento postdrammatico". Come abbiamo potuto verificare analizzando i testi, l'attenzione del lettore/spettatore non viene mantenuta secondo una logica di "suspense". Quest'ultima, su cui si basa la costruzione dei drammi e delle storie in generale, presuppone una logica causale in cui il fruitore è sempre proiettato nel futuro: vuole sapere

⁸⁵² Anche Barnett riconosce questo punto: «(...) the pristine postdramatic theatre text hardly exists. It is usually a hybrid form, with dramatic and postdramatic traits co-existing on the page». Barnett, *Michael Frayn's Copenhagen...*, cit, p. 141.

⁸⁵³ Sugiera è vicina al nostro parere: «Contemporary theatre texts refrain from engaging this sort of a debate with the traditional model. At the most they can self-reflexively and parodically quote this model as one possible form of raw material for theatre». Sugiera, *Beyond Drama...*, cit., p. 21.

come il dramma va a finire. Nel postdrammatico, il lettore/spettatore è concentrato nel presente, nelle sensazioni immediate che il testo gli provoca. Poiché il senso è sfuggente, sono queste ultime ad avere la meglio. L'attenzione è messa sulla materia linguistica – per esempio la sua musicalità – e su *come* vanno elaborati i contenuti. Il meccanismo che mantiene vigile il fruitore non è identificazione con l'emotività di un personaggio, ma una nuova forma di straniamento, che ha ben poco a che fare con la *Verfremdung* di matrice brechtiana. Lo straniamento postdrammatico porta innanzitutto lo spettatore a fare un altro passo indietro rispetto alle modalità percettive convenzionali⁸⁵⁴. Bouko articola molto bene questo punto:

Certains spectacles postdramatiques mettent en place une *attirante étrangeté* en perturbant, par petit touches, la représentation du monde familier. Celle-ci n'est pas source d'angoisse mais de plaisir pour l'univers mystérieux, qui résiste à une sémiotisation immédiate.⁸⁵⁵

E ancora :

La corruption du banal représente engendre une *attirante étrangeté*. Le dispositif manipule également fréquemment l'impression de réel: le spectateur ne sait plus s'il assiste à une fiction ou à un événement spontané. Ces quelques procédés obligent le spectateur à interroger ses habitudes de perception et les conventions qui les conditionnent.⁸⁵⁶

Anche se la studiosa si riferisce alla scena, possiamo con tranquillità applicare questi concetti ai testi teatrali. Lo straniamento postdrammatico, dunque, consiste nella costruzione di un "universo misterioso" che resiste

⁸⁵⁴ Anche Barnett è dello stesso parere. Barnett, *When a Play is not a Drama?...*, cit., p. 22.

⁸⁵⁵ [Certi spettacoli postdrammatici mettono in atto una "attraente stranezza" perturbatrice, per mezzo di tocchi leggeri, la rappresentazione di un mondo familiare. Quest'ultimo non è fonte d'angoscia, ma di piacere per l'universo misterioso che resiste a una semiotizzazione immediata]. Ivi, p. 84.

⁸⁵⁶ [La corruzione del banale rappresenta una «attraente stranezza». I dispositivi manipola ugualmente con frequenza l'impressione del reale: lo spettatore non sa più se guarda una finzione o un evento spontaneo. Tali procedimenti obbligano lo spettatore a interrogare le loro abitudini di percezione e le convenzioni che li condizionano]. Ivi, p. 80

alla comprensione immediata, attraverso un “attraente effetto di stranezza”. Abbiamo visto come in ogni testo analizzato fosse presente la “corruzione del banale”: la frustrazione delle aspettative di comprensione di un universo atteso, generata dagli spostamenti continui.

- (6) I procedimenti testuali postdrammatici sono basati sulla tecnica del montaggio. Nella misura in cui il teatro postdrammatico contempla immancabilmente un “dispositivo interartistico frammentario”⁸⁵⁷, è attraverso il montaggio che i frammenti possono riunirsi in nuove costellazioni. Per questa ragione, nel contesto del processo comunicativo postdrammatico l’analisi dei testi deve prendere in conto questo meccanismo. Abbiamo provato ad introdurre un nuovo vocabolario, che sicuramente ha ancora bisogno di approfondimenti. Esaminando i testi, abbiamo identificato due assi principali di analisi: il macromontaggio e il micromontaggio. Nell’affrontare il macromontaggio di un testo, cerchiamo di comprendere la strategia degli accostamenti predisposti dall’autore in base agli effetti provocati piuttosto che alla “buona” costruzione di una storia. Nel valutare il micromontaggio, entriamo nel vivo della lingua, dei registri utilizzati, dell’accostamento dei generi, della natura delle immagini, fino al montaggio della battuta a livello molecolare. Macro e micromontaggio possono anche essere designati come montaggio extrascenico e montaggio intrascenico, nella misura in cui “scena” è intesa in senso ampio ovvero come frammento. Il macromontaggio comporta un macroritmo e il micromontaggio un microritmo. E’ questo ritmo a determinare il *movimento* del testo, ossia, l’“azione” postdrammatica. E’ necessario valutare anche la natura degli elementi drammatici usati come

⁸⁵⁷ In Bouko, questa espressione si riferisce allo spettacolo. Tuttavia qui l’applichiamo al testo. Dal nostro punto di vista, al contrario di Bouko, l’estetica del postdrammatico non è attinente soltanto al sistema interartistico dello spettacolo, ma può essere applicata al testo nella misura in cui esso mette in atto la dinamica comunicativa descritta dalla studiosa, basata sull’opacità dei segni. Ivi, p. 20 e 39.

materiale – come potrebbero essere i “personaggi”, le situazioni e i conflitti – che compongono frammentariamente il tutto, per arrivare ad afferrare la dinamica del testo.

- (7) In questo contesto, lo statuto dell'autore teatrale diventa quello di un "mont-autore". J.-P. Sarrazac ha creato il termine “autore rapsodo” negli anni Ottanta, a designare l'autore di testi teatrali da lui definiti come “rapsodici” – ibridi e frammentari. Il suo riferimento alla rapsodia dà però un accento “epico” alla questione, in opposizione al “drammatico” aristotelico. Abbiamo visto lungo il nostro percorso, specialmente seguendo il pensiero di Puchner, che è vero che lo sviluppo della diegesi ha segnato i testi teatrali del Novecento. Tuttavia non è un modello sostenibile per i testi teatrali degli ultimissimi decenni, che contemplano un approccio profondamente cambiato rispetto alla rappresentatività. Lehmann ha dimostrato che l'epico è l'altra sponda del drammatico, un suo completamento⁸⁵⁸. Il teatro postdrammatico è un teatro postbrechtiano, nelle parole del teorico tedesco. Così, lo statuto dell'autore teatrale è radicalmente cambiato: non è più né drammaturgo, né rapsodo. E' un *mont-autore* che si serve delle tecniche del montaggio per costruire un'opera eterogenea, che segue nuove logiche, sfidando i processi percettivi e di costruzione di senso. Il lavoro del mont-autore teatrale si può avvicinare a quello degli altri artisti: il musicista, l'artista visivo, il cineasta. La sua sapienza è *ritmica* e *visiva*. La sua consapevolezza compositiva può avere connotati astratti e concettuali, ma la materia che manipola è concreta, linguistica, ed eventualmente drammatica.

⁸⁵⁸ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, cit, p. 33.

Bibliografia

Testi

- R. ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- A. ACKNER e M. PUCHNER, *Against Theatre: creative destructions on the modernist stage*, Hampshire - New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- E. AGAZZI - G. LA GUARDIA - G. RAIIO (a cura di), *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*, Salerno, Multimedia, 1996.
- L. ALLEGRI, *La Drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- R. ALONGE - D. BONINO (dir.), *Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 1097, vol. III.
- R. ALONGE, *La regia teatrale: specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007.
- V. AMIEL, *Estetica del montaggio*, Torino, Lindau, 2006 [coll. "Saggi" n° 27].
- L. V. ARENA, *Haiku*, Milano, BUR, 2010³.
- H. ARENDT, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. it. P. Bernardini, Milano, Feltrinelli Editore, 2010¹⁷.
- ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. D. Lanza, Milano, Rizzoli, 2004¹⁷.
- A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000³.
- U. ARTIOLI - F. BARTOLI, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- J. AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, trad. it. C. Penco e M. Sbisà, Genova-Milano, Marietti, 2012².
- C. CHURCHILL, *Far Away*, London, Nick Hern Books, 2008³.
- M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, trad. it. C. Janovič, Torino, Einaudi, 1997.
- M. BACHTIN – J. KRISTEVA – V. IVANOV, *Michail Bachtin: semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, a cura di A. Ponzio, trad. it. N. Marcialis e G. Mininni, Bari, Edizioni Dedalo, 1977.

- A. J. BAHN, *The Aesthetics of Organicity*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 26, No. 4 (Summer, 1968).
- E. BARBA, *La canoa di Carta*, Bologna, il Mulino, 1993.
- _____, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, il Mulino, 1998.
- E. BARBA - N. SAVARESE, *L'Arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011².
- A. BARSOTTI - C. TITOMANLIO, *Teatro e Media*, Pisa, Felici Editore, 2012.
- R. BARTHES, *Écrits sur le théâtre*, Editions du Seuil, Lonrai, 2002, p. 123, trad. it. trad. M. Consolini, Roma, Meltemi Editore, 2002.
- _____, *Essais critiques*, Seuil/Points, 1981 (1954).
- J. BECK - J. MALINA, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982.
- L. BENTIVOGLIO, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Firenze, Barbès, 2009.
- J. BESSIÈRE - E. KUSHNER - R. MORTIER - J. WEISBERGER (a cura di), *Storia delle poetiche occidentali*, Roma, Meltemi, 2001².
- C. BOUKO, *Théâtre e Reception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. Perter Lang, 2010, ["Dramaturgies" n° 26].
- D. BRADBY, *The theatre of Michel Vinaver*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996⁴.
- K. BRANIGAN, *Radio Beckett. Musicality in the Radio Plays of Samuel Beckett*, Berna, Peter Lang AG, 2008.
- P. BROOK, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni editore, 1998.
- A. CADIOLI, *La ricezione*, Roma-Bari, Laterza, 1998, [coll. Alfabeto Letterario n° 5].
- F. CAMBRIA, *Corpi all'opera. Teatro e Scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaca Book, 2001, ["Di Fronte e Attraverso" n° 543].
- M. CARLSON, *Teorie del Teatro*, trad. it. di L. Gandini, Bologna, il Mulino, 1997².
- _____, *Speaking in tongues. Languages at play in theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

A. CASCETTA - L. PEJA (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2009⁴, p. 51 ["Storia dello spettacolo - Manuali" n° 9].

_____, *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

C. CASTELLUCCI - R. CASTELLUCCI - C. GUIDI, *Epopea della polvere*, Milano, Ubulibri, 2001.

S. CARRETTA *Il Principio compositivo della variazione su tema nel romanzo del Novecento*, Université Paris-Sorbonne – Università degli Studi di Trento.

L. CORTELLA - M. RUGGENINI - A. BELLAN (a cura di), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Roma, Donzelli editore, 2005.

M. COSTA, *L'estetica dei media: tecnologie e produzione artistica*, Lecce, Capone Editore, 1990.

_____, *L'Estetica dei Media. Avanguardie e Tecnologia*, Cavallino di Lecce, Capone Editore, 1990, p. 81 [coll. "Mass media monografie" n° 6].

E. CRAIG, *On the art of theatre*, London, Heinemann, 1957.

J. DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud-papiers, 2012 ["Apprendre" n° 28].

_____, *Entre Théâtre et performance: la question du texte*, Arles, Actes-Sud, 2003, ["Apprendre" n° 32].

A. DAVIS - L. M. JENKINS (a cura di), *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro. Analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982,

_____, *Visioni della scena. Teatro e Scrittura*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004.

_____, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999,

G. DELEUZE, *Un manifesto di meno*, trad. it. J.P. Manganaro, in G. DELEUZE - C. BENE, *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet, 2012, ["Quodlibet Bis", n° 5].

- G. DELEUZE - F. GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalismo e schizofrenia 2*, Les Éditions de Minuit, 1980.
- _____, *L'Anti-Oedip. Capitalisme et squisophrenie*, Les Editions de Minuit, 1995.
- J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967 (Torino, Einaudi, 1971).
- P. DI PALMO, *Lei delira, signor Artaud. Un sillabario della crudeltà*, Roma, Nuovi Equilibri, 2011, ["Fiabesca" n° 105],
- A.-F. DUFIEF, *Le Theatre au XIXme Siècle. Du Romantisme au Symbolisme*, Levallois-Perre, Editions Bréal, 2014.
- C. DUMOULIE', *Antonin Artaud*, Genova-Milano, Costa&Nolan, 1998, pp. 99-100.
- K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American theatre: translation, transmission, dissemination*, Ann Arbor, Pro Quest, 2008.
- B. A. EBRAHIMIAN, *The cinematic theater*, Chicago, Scarecrow Press, 2004.
- E. EIGENMANN, *La Parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver*, Paris, L'Arche, 1996.
- K. ELAN, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen & co, 1980, trad. it. di F. Cioni, Bologna, il Mulino, 1988.
- T.-S. ELIOT, *Amleto e i suoi problemi in Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Roma, Bompiani, 2010.
- M. ESSLIN, *Antonin Artaud*, Lancashire, Fontana Press, 1976.
- _____, *Il Teatro dell'Assurdo*, Edizioni Abete, 1975 [Coll. "L'Evento teatrale", sez. "Saggi" n. 1].
- S. FAUCHEREAU, *Avant-gardes du XX^e siècle. Arts & Littérature. 1905 - 1930*, Paris, Flammarion, 2010,
- S. FERNANDES, *Teatralidades contemporâneas*, São Paulo, Perspectiva, 2010.
- S. FERNANDES – J. GUINSBURG (orgs.), *O Pós-dramático*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2009.
- E. FISCHER-LICHTE, *Semiotics of Theatre*, trad. ing. J. Gaines & D. Jones, Indianapolis, Indiana University Press, 1992.

- E. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004.
- E. FISCHER-LICHTE, *Estética de lo performativo*, trad. spa. D. Martín e D. Perucha, Madrid, Abada Editores, 2011.
- L. FLASZEN - C. POLLASTRELLI (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba*, Pontedera, Fondazione Teatro Pontedera, 2001.
- M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 20102.
- G. FRONZI, *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.
- E. FUCHS - U. CHAUDHURI, *Land/Scape/Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.
- E. FUCHS, *The death of character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1996
- H.-G. GADAMER, *L'attualità del bello: studi di estetica ermeneutica*, Genova, Marietti, 1986, ["Collana di Filosofia", n° 21].
- A. GAUDREAU, *Dal letterario al filmico: sistema del racconto*, Lindau, Torino, 2000.
- H. GOEBBELS - W. SANDNER, *Komposition als Inszenierung*, 2002, Henschel, Berlin, 2002.
- R. J. GRAY, *A matter of fundamentals: sound and silence in the radio drama of Samuel Beckett*, Rivista Babilonia n° 10/11.
- G. GREGORIO, *Hans-Georg Gadamer e la declinazione ermeneutica della fenomenologia*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2008², ["Variazioni", n° 10];
- A. GREIMAS - J. COURTÉS, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1980.
- J. GROTOŃKI, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.
- S. HALLIWELL, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, trad. it. D. Guastini & L. Patti, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2009, ["Aesthetica" n° 70].

- J. HARDING - C. ROSENTHAL, *Restaging the Sixties. Radical theaters and their legacies*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2009⁴
- R. HAYMAN, *Artaud and after*, London New York, Oxford University Press, 1977.
- J. JULLIEN, *Le theatre vivant: essais théoriques e pratiques*, Paris, G. Charpentier e E. Frasnuelle, 1892.
- J. KALB, *Samuel Beckett, Heiner Müller and Postdramatic theatre*, Samuel Beckett, Today/Aujourd'hui: An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue, vol. 11, 2002.
- _____, *The theatre of Heiner Müller*, Limelight Editions, 2001.
- W. KANDINSKI, *Lo spirituale nell'arte*, trad. it. M. Bill, Milano, SE, 2005², p. 39.
- T. KANTOR, *Il Teatro della morte*, Milano, Ubulibri, 2000⁴.
- D. KEENE, *Terminus and other plays*, Cambridge/Applecross, Salt Publishing, 2003,
- M. KIRBY, *Happening*, Bari, De Donato, 1968.
- V. KLOTZ, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Hanser, 1960.
- _____, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, trad. fr. C. Maillard, Belval, Circé, 2005.
- T. KOWZAN, *Litterature et Spetacle*, Paris, Mouton, 1975,
- K. KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Milano, Adelphi, 2007².
- J. KUMIEGA, *The theatre of Grotowski*, London - New York, Methuen, 1987.
- Y. LAVANDIER, *L'ABC della Drammaturgia. Vol. I*, Roma, Dino Audino Editore, 2001.
- S. LE PORS, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, [Coll. "Le Spectaculaire"], Rennes, PUR éditions, 2011.
- H.-T. LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2011².
- L. LENZI (a cura di), *Neurofisiologia e teorie della mente*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, ["Collana del Centro di Bioetica Istituto Auxologico Italiano", n° 3].
- M. LO PRESTI, in E. AGAZZI - G. LA GUARDIA - G. RAIIO (a cura di), *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*, Salerno, Multimedia, 1996, p. 13.
- J. F. LYOTARD, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, 1973.
- D. MACIVOR, *In on it*, Winnipeg, Scirocco Drama, 2008².

- M. MAETERLINK, *Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1997.
- B. MARRANCA, *American Performance 1975-2005* (a cura di V. Valentini), Bulzoni, Roma, 2006.
- H. MATURANA - F. VARELA, *Autopoiesi e cognizione: La realizzazione del vivente*, trad. it. A. Stragapede, Venezia, Marsilio, 1985.
- L.A. MAXIMIANO, *Considerações sobre o conceito de paisagem/Considerations on the concept of landscape*, Rivista RA'É GA, Curitiba, Editora UFPR, 2004, n. 8.
- M. MAZZOCUT-MIS - E. TAVANI (a cura di), *Estetica dello spettacolo e dei media*, [coll. Le Forme del sentire, n° 2], Milano, Led, 2012.
- H. MELVILLE, *Moby Dick*, trad. it. F. Pivano, Milano, Mondadori, 2011¹³
- V. MEJERCHOL'D, *1918: Lezioni di teatro*, trad. it. C. Moroni, Milano, Ubulibri, 2004.
- C. MOLINARI, *Bertold Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2003³.
- R. MOLINARI, *Thierry Salmon attraverso I demoni di F. Dostoevskij*, Milano, Ubulibri, 2008.
- R. MOLINARI - C. VENTRUCCI, *Certi prototipi di teatro: storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali: Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino*, Milano, Ubulibri, 2000.
- P. MONTANI, *Estetica ed ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza, 1996 ["Biblioteca di Cultura Moderna", n° 1090].
- A. MONTEVERDI (a cura di), *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- U. MORALE, *Introduzione a Beethoven. Vol. 1*, Milano, Bruno Mondadore, 1999.
- E. MORIN, *Introduzione al pensiero complesso*, trad. it. M. Corbani, Sperling & Kupfer, Milano, 1993.
- P. MORLEY, *Parole e musica. Una storia del pop dal Big Bang all'oggi*, Milano, ISBN Edizioni, 2012.
- H. MÜLLER, *Tutti gli errori. Interviste e conversazioni 1974-1989*, Milano, Ubulibri, 1994.
- V. NOVARINA, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 2007.

- C. PASI, *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998.
- C. PASI, *Artaud attore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- P. PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009.
- _____, *Problèmes de semiologie théâtrale*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1976.
- _____, *Le Théâtre Contemporain*, Paris, Armand Colin, 2011².
- F. PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Garzanti, 2001².
- _____, *Maschere nude: Sei personaggi in cerca d'autore. Ciascuno a sua modo. Questa sera si recita a soggetto*, Milano, Garzanti, 2001².
- E. PISCATOR, *Il Teatro Politico*, trad. it. A. Spaini, Torino, Einaudi, 2002³.
- PLATONE, *Repubblica*, trad. it. F. Sartori, Roma-Bari, Laterza, 2007¹³.
- G. POLI, *Antonin Artaud. La poesia in scena*, Genova, Erga, 1997.
- G. POLTI, *The Thirty-six dramatic situations*, trad. ing. L. Ray, Franklin, James Knapp Reeve, 1921 (copia scansionata dell'originale pubblicata da Forgotten Books).
- G. POSCHMANN, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Tübingen, Max Niemeyer, 1997.
- E. POUND, *ABC of Reading*, New York, New Directions Publishing, 1960¹⁷.
- V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000³.
- M. PUCHNER, *Stage Fright: modernism, anti-teatricality and drama*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2011.
- _____, *The drama of ideas. Platonic provocations in theatre and philosophy*, New York, Oxford University Press, 2010.
- P. QUIGLEY (ed.), *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*, [Riv. Critical Studies, vol. 21], Rodopi, Amsterdam - New York, 2004.
- T. RICHARDS, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 2002³.
- A. RONNBERG (resp ed.) – K. MARTIN (editor), *Il Libro dei Simboli. Rifflessione sulle immagini archetipiche*, ed. it. a cura di S. Crimi e A. Frigo, Colonia, Taschen, 2011.

- S. RUGGERI, "Organicità come artificio della natura", in R. Ciancarelli - S. Ruggeri, *Il teatro e le leggi dell'organicità. Antologia di fonti e studi*, Roma, Dino Audino Editore, 2005.
- F. RUFFINI, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, il Mulino, 1996
- _____, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari, Laterza, 2003, ["Percorsi", n° 53].
- J.-P. RYNGAERT, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011².
- J.-P. RYNGAERT – J. SERMON, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006, [coll. "Sur le théâtre"].
- _____, *Théâtres du XXI^e siècle: commencents*, Paris, Armand Colin, 2012.
- M. A. SAFIR (a cura di), *Robert Wilson from within*, Paris, The Arts Arena - Flammarion, 2011.
- V. SALADINI, *Le vie della mistificazione*, Roma, Armando Editore, 2012.
- J.-P. SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999, [Poche n° 24].
- _____, *Poétique du Drame Moderne*, Paris, Éditions du Seul, 2012.
- J.-P. SARRAZAC (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2005, ["Poche" n° 29].
- C. O. SAUER, "The morphology of landscape" in *Land and Life; a Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*, Berkeley, University of California Press, 1963.
- W. SAUTER, *The theatrical event*, Iowa, University of Iowa Press, 2000.
- R. SCHECHNER, *Environmental Theatre*, New York - London, Applause, 1994².
- _____, *Performance theory*, London - New York, Routledge Classics, 2003²
- SCHECHNER - L. WOLFORD (a cura di), *The Grotowski sourcebook*, London - New York, Routledge, 2001².
- S. SHEPHERD - M. WALLIS, *Drama/Theatre/Performance*, New York, Routledge, 2004.
- J. SEARLE, *Atti linguistici: saggio di filosofia del linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009³.

- C. SEGRE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- A. SERPIERI, *Ipotesi teorica di segmentazione dei testi teatrali*, in «Strumenti critici», XI (1977).
- J. SLOWIAK - J. CUESTA, *Jerzy Grotowski*, London-New York, Routledge, 2007.
- M. SMITH, *The total work of art. From Bayreuth to Cyberspace*, New York / London, Routledge, 2007.
- E. SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramatiques*, France, Flammarion, 1950.
- K. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, trad. it. a cura di G. Guerrieri, Bari, Laterza, 2003¹⁵, [coll. "Biblioteca Universale Laterza" n° 45].
- G. STEIN, *Opere ultime e Drammi*, trad. it. M. Morbiducci (a cura di), Macerata, Liberilibri, 2010.
- H. STEPHEN, *L'Analisi Sregolata: Lettura di Roland Barthes*, trad. it. Patrizia Lombardo, Bari, Dedalo Libri, 1977.
- S. STEPHENS, *Herons*, London, Methuen, 2001.
- T. STOPPARD, *Rock'N'Roll*, London, Faber and Faber, 2006.
- J. SVOBODA, *I segreti dello spazio teatrale*, Milano, Ubulibri, 1997.
- P. SZONDI, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt, Suhrkamp, 1965, (Milano, Einaudi, 2000).
- B. TACKELS, *Pippo Delbono*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009, [l'"Écrivains de plateau", n° 5].
- V. TURNER, *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di S. De Mateis, Bologna, Il Mulino, 1986.
- A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978, p. 16, (trad. it. M. Marchetti, Roma, Carocci, 2008).
- _____, *Leggere lo spettacolo*, Carocci, Roma 2008.
- _____, *Vinaver dramaturge*, Paris, Librairie Théâtrale, 1989.
- M. VINAVER, *Écrits sur le Théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1998.
- _____, *Teatro minimale*, trad. it. C. Repetti, Genova, Costa & Nolan, 1996,

_____, *Écritures Dramatiques. Essais d'Analyse de Textes de Théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

F. VITELLA, *Il montaggio nella storia del cinema. Tecniche, forme, funzioni*, Venezia, Marsilio, 2009.

C. WULF, *Mimesis. L'arte e i suoi modelli*, trad. it. Paolo Costa, Milano, Mimesi, 1995.

Articoli su periodico

D. BARNETT, "Reading and Performing Uncertainty: Michael Frayn's *Copenhagen* and the Postdramatic Theatre", *Theatre Research International*, vol. 30, n° 2, Cambridge University Press, 2005, pp. 139-149.

_____, "When a Play is not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts", *New Theatre Quarterly*, vol. 24, n° 1, Cambridge University Press, 2008, pp. 14-23.

M. BLEEKER, "Look who's looking!: Perspective and the Paradox of Postdramatic Subjectivity", *Theatre Research International*, vol. 29, n° 1, Cambridge University Press, 2004, pp. 29-41.

B. BOST, "Le Devenir-musique dans le théâtre de Michel Vinaver", *Rivista Europe. Revue littéraire mensuelle*, 84° anno, n° 924/Aprile 2006, p. 39.

C. BRUN, "Le théâtre sonore de Michel Vinaver", *Rivista Europe. Revue littéraire mensuelle*, 84° anno, n° 924/Aprile 2006, p. 46.

J. M. BURIAN, *Josef Svoboda: Theatre Artist in an Age of Science*, *Educational Theatre Journal*, Vol. 22, No. 2. (May, 1970), pp. 123-145.

J. DANAN. "Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen", *Etudes théâtrales*, n° 15-16 / 1999, «Mise en crise de la forme dramatique. 1880-1910».

B. DORT, "L'état d'esprit dramaturgique", *Théâtre/Public*, n° 67, gennaio-febbraio 1986.

S. EJZENSTEJN, "Montage of attractions", *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, No. 1, *Popular Entertainments* (Mar. 1974), The MIT Press, p. 78.

- S. FERNANDES, "Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo", *Revista Sala Preta*, vol. 1, 2001, pp. 69-80.
- C. FINBURGH, "Voix/Voie/Vie: The Voice in Contemporary French Theater" in *The Transparency of the Text: Contemporary Writing for the Stage*, Riv. Yale French Studies, n° 112, New Haven, Yale University Press, 2007.
- D. LEMAHIEU, "D'Une Écriture, quelques figures", *Rivista Europe. Revue littéraire mensuelle*, 84° anno, n° 924/Aprile 2006, p. 39.
- J.-P. SARRAZAC, "La Reprise: response au postdramatique", *Études Théâtrales*, vol. 38-39, Louvain-la-Neuve, 2007, pp. 7-20.
- J.-P. SARRAZAC – V. MAGNAT, "The Invention of 'Theatricality': rereading Bernard Dort and Roland Barthes", *Journal Substance*, Vol. 31, n° 2 & 3, Issue 98/99, Special Issue: "Theatricality", University of Wisconsin Press, 2002.
- A. SERPIERI, "Ipotesi teorica di segmentazione dei testo teatrale", in «Strumenti critici», XI, 1977.
- M. SUGIERA, "Beyond Drama: writing for Postdramatic Theatre", *Theatre Research International*, vol. 29, n° 1, Cambridge University Press, 2004, pp. 16-28.
- A. THIERER, "Jacques Derrida's reading of Artaud: 'La parole soufflée' and 'La clôture de la représentation'", in *The French Review*, Vol. LVII, n° 4, Marzo 1984, Illinois, AATF.

Atti di convegno

- AA.vv., *Il Tramonto dell'Occidente*, Atti del convegno, Colli del Tronto, Ascoli Piceno, Edizioni Librati, 2004.
- C. AMEY – J.-P. OLIVE (dir.), *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre?*, Journées d'études organisées par le thème Arts, Esthétiques et Industries et l'EA 1572, 7-8 novembre 2002, Université de Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2002.

C. AMIARD-CHEVREL, "Le Lit-montage", in *Collage et montage au theatre et dans les autres arts durant les annees vingt*, Atti del Convegno del Centre National de la Recherche Scientifique, a cura di D. Bablet, Lausanne, La Cité - L'age d'Homme, 1978.

A.J. BAHM, "The Aesthetics of Organicism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 26, No. 4 (Summer, 1968), New Jersey, Willey, p. 449-459.

E. BILLETER, "Collage et montage dans les arts plastiques", in *Collage et montage au theatre et dans les autres arts durant les annees vingt*, Atti del Convegno del Centre National de la Recherche Scientifique, a cura di D. Bablet, Lausanne, La Cité - L'age d'Homme, 1978.

V. KLOTZ, "Le Montage Esthetique et sa fonction dans le theatre politique illustré par l'exemple de la 'sourcière' de Wangenheim 1931", in *Collage et montage au theatre et dans les autres arts durant les annees vingt*, Atti del Convegno del Centre National de la Recherche Scientifique, a cura di D. Bablet, Lausanne, La Cité - L'age d'Homme, 1978.

R. MOLINARI, "Chi è il dramaturg?", in Atti del Convegno Walkie Talkie 2003, // *dramaturg*, città, 28 novembre 2003, a cura di Teatro Aperto, Pozzuolo del Friuli, Ed. Il Principe Costante, 2004.

C. SAVETTIERI, "Dalla crisi della mimesi all'astrazione. Un percorso in chiave musicale", in Atti del Convegno *Immagine, immaginazione, Creazione*, Pisa 26-27 giugno 2006, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Fabrizio Serra, 2006.

Sitografia

M. ANNUNZIATO. *Emergenza e biodiversità nella forma: creazione e struttura per una nuova estetica*, disponibile su:

<http://www.plancton.com/papers/emergenc.pdf>

I. BABIN, "Le « languisme » de Valère Novarina, ou la langue-utopie d'une humanité nouvelle", *Revue Silene – Centre de Recherche de Littérature et Poétique comparés*, Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défence, disponibile su:

http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=liv&livre_id=87.

G. BRIA, *Intervista a Marina Abramovich*, disponibile su:

<http://www.artribune.com/2012/03/labramovic-secondo-marina-lintervista-vera/>

C. BOUKO, "The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics", p. 28, disponibile su:

<http://www.enl.auth.gr/gramma/gramma09/bouko.pdf>.

J.-C. CHABANNE, "La radio et son double: 'Pour en finir avec le jugement de dieu' d'Antonin Artaud", in *Écritures radiophoniques*, atti del convegno di Clermont-Ferrand (1996), dir. Isabelle Chol e Christina Moncelet, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, pp. 147-163. Disponibile su:

https://hal.archivesouvertes.fr/file/index/docid/917947/filename/artaud_radio.pdf

M. CRIVELLI, *Sperimentazione del collage nella Waste Land di T.S. Eliot*, in Rivista Acme, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, Vol. LXIII - fasc. II - maggio-agosto 2010, p. 215, disponibile in <http://www.ledonline.it/acme/>.

A. DE BENEDICTIS, *Gli esordi dello Studio di Fonologia Musicale: "il risultato di un incontro fra la musica e le possibilità dei nuovi mezzi"*, disponibile su:

http://www.academia.edu/1134727/Gli_esordi_dello_Studio_di_Fonologia_musicale_II_risultato_di_un_incontro_fra_la_musica_e_le_possibilita_dei_nuovi_mezzi

M. DE MARINIS, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, disponibile su:

www.cultureteatrali.org/images/pdf/ct5.pdf.

M. K. FERRAZ, *Origem e utilização do conceito de paisagem na Geografia e nas Artes*, disponibile su:

http://www.egal2013.pe/wp-content/uploads/2013/07/Tra_Maira-Kahl.pdf.

A. GERRATANA, *Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne*, atti del Convegno Triennale dell'Associazione di Germanistica, La Lettura (Pisa, 20-22 giugno 2010), BAIG IV, gennaio 2011, pp. 25, disponibile su:

[http://aig.humnet.unipi.it/rivista_aig/baig4/\(3\)%20gerratana.pdf](http://aig.humnet.unipi.it/rivista_aig/baig4/(3)%20gerratana.pdf)

S. LO GIUDICE, *Il collasso della parola in Antonin Artaud*, riv. *Segni e comprensione* dell'Università del Salento, disponibile su:

<http://sibaese.unisalento.it/index.php/segnicompr/article/viewFile/i18285368aXXIIIIn67p34/6634>.

S. MARENZI, *Follia, paesaggi del corpo e teatro*, disponibile su:

<http://dspace-roma3.caspur.it/bitstream/2307/549/1/AntoninArtaud.pdf>.

G. McAULEY, *Performance Analysis: theory and practice*, Center for Performance Studies, University of Sidney, 1998, disponibile su:

<http://sydney.edu.au/arts/performance/docs/AP4McAuley.pdf>.

E. PITOZZI, *The Theatre Of Sound. Acoustic Research By Fanny & Alexander*, Rivista digitale Digicult, disponibile su:

<http://www.digicult.it/it/digimag/issue-067/the-theatre-of-sound-acoustic-research-by-fanny-alexander>

O. PONTE DI PINO, *Un epitaffio per la Raffaello Sanzio?*, Webzine Ateatro, disponibile su:

<http://www.ateatro.it/webzine/2013/10/28/un-epitaffio-per-la-raffaello-sanzio/>.

J.-P. SARRAZAC, "Enquête sur un inconnu: la déterritorialisation de l'homme", disponibile su:

<http://labo-laps.com/enquete-sur-un-inconnu-la-deterritorialisation-de-lhomme/> ;

J.-P. SARRAZAC – F. GARCIN-MARROU, intervista disponibile su:

<http://labo-laps.com/compte-rendu-du-seminaire-avec-jean-pierre-sarrazac/>

S. TRET'IAKOV, *The Theater of Attractions*, disponibile su:

<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic719298.files/Performing%20Revolution/Eisenstein%20Theory%20of%20Attraction.pdf>

F. VARELA, *La coscienza nelle neuroscienze*, conversazione con Sergio Benvenuto disponibile su:

http://www.emsf.rai.it/dati/interviste/In_452.htm.

Appendice: Un esperimento di scrittura teatrale:
Plastic Doll

PLASTIC DOLL

di

Ana Candida de Carvalho Carneiro



*"- Oh, voi siete così perfetta -
così perfetta e senza eguali siete stata creata,
con la parte migliore di tutte le creature."*

(A. Huxley, Il mondo nuovo)

PERSONAGGI:

Una donna, Barbie

Un uomo, Ken

Pet, un cane

Scena:

Una casa delle bambole o un altro luogo simile. Tutto rosa.

Nota:

Nella prima parte, un'enorme figura maschile osserva la scena da fuori. Saranno visibili dalle finestre parti del suo corpo - occhi, orecchie ecc.

PARTE I

what a wonderful world

I. REWIND

Tutto ha avuto inizio quando mi è andata via la voce. Quando, in un bel pomeriggio d'estate, mi è andata via la voce. Dentro di me una folla gridava: scappa, scappa, scappa. E io ho ubbidito. O meglio, hanno ubbidito i miei piedi. Io ero solo una trottola che disegnava strani circoli sul pavimento. Che si muoveva per inerzia, per assenza di attrito. Per una cosa che qualcuno chiama inconscio. Ma quel giorno il cielo era un ribollire di nuvole scure gravide di pioggia, e ho sbagliato strada.

Un palazzo o quello dopo, una strada o quella dopo, tutto uguale, uguale, uguale. Ed è arrivata la paura, la paura della disgrazia. Quella paura che corrode per benino l'anima degli esseri umani. Mi sono lasciata cadere sull'erba (o sull'asfalto, la memoria vacilla), risucchiata dall'inesorabile precisione del caso. Una precisione millimetrica.

La notte si è alzata e si è seduta accanto a me. Io mi ci sono rannicchiata addosso e mi sono addormentata. Per molto tempo, non ricordo quanto. Ricordo solo che quando mi sono svegliata un uomo mi teneva la mano.

È cominciata così. La bocca che mordeva il silenzio senza sentire alcun sapore.

Ed è scesa la notte. E ha rifatto giorno. Ed è scesa la notte. E ha rifatto giorno.

E ancora.

E ancora.

È cominciata così.

II. PLAYSTATION

Questa è la mia casa. Vivo in una villa di duecentocinquanta metri quadri. Più mille di giardino. Tartarughe, scimmiette, fenicotteri. La prossima settimana arriva un panda. L'ho ordinato più di sei mesi fa. Questi africani non sono molto efficienti. Sembra uno zoo, dice mio marito. A me piace circondarmi di rarità, soprattutto di animali. È stupendo passeggiare in mezzo a specie uniche. Guaiti, gracidii, come il sussurro di una folla. Creare un mondo nuovo, un mondo impossibile: ecco la mia ragione di vita. Ed è per questo che non perdo tempo; perché il tempo inganna: scivola viscido e occulto nelle nostre viscere, come un verme solitario.

Non dormo. Non mangio. Non piscio. Lavoro ventiquattr'ore al giorno, come un bancomat, per la società del futuro. A cento metri dalla fontana danzante, accanto alla siepe di rododendri del Magreb, ho fatto costruire un capannone con un laboratorio scientifico. Perché i soldi sono al servizio della collettività, e l'ibridazione genetica è la via giusta. Fichi al gusto di cocco, prugne al gusto di papaia, pesche al sapore di mirtillo. Pappagalli con la proboscide da elefante, rondini con zampe da maiale, cammelli con coda da serpente a sonagli. Opere d'arte viventi. E chi è l'artefice di tutto ciò? La mia testolina. Gli scienziati ballano il rock al tocco della mia bacchetta magica. Un mondo nuovo, un mondo migliore. L'ottimizzazione della diversità. Trasformare il cancro in regola generale dell'organismo.

Ho questa fissazione fin da piccola. A sette anni mozzavo già le code alle lucertole e poi le cucivo sul mio gatto con ago e filo. Mia madre impazziva. Ma non serviva a niente proibirmelo, ne inventavo sempre una nuova. Come quella volta, ad esempio, quando creai il "rospagallo", quella sì la mia prima invenzione più elaborata. Asportai con cura le ali del mio pappagallo viola, che ormai era più di là che di qua, e le innestai sulla schiena del rospo che era apparso in giardino. Dovevo avere una quindicina d'anni. Una vocazione. Chi ha una vocazione mi può capire. Quel fuoco dentro che ti lega le mani, ti tappa le orecchie, ti benda gli occhi e abusa di te in tutte le maniere prima di darti il colpo di grazia, come un assassino. E tu lo lasci fare. Non hai scelta. Perché, cosa sei senza quel mostro? Un volto senza specchio? Uno specchio senza volto?

È per questo che ho creato questo *resort*.

Per rispondere a questo appello.

Senza fini di lucro.

Quante magnifiche creature ci sono qui!

III. CATODO E ANODO

Una scarica elettrica. La prima cosa che mi è venuta in mente è stata una scarica elettrica. Infilare nella carne un fil di rame e farci passare la corrente. E così ricevere la vita. Un miracolo a duecento volt. Una specie di Frankenstein, ma bellissimo. Il

medico non mi ha creduta. Ha pensato che mi stessi divertendo alle sue spalle. E mi ha rispedita a casa con la ricetta del lexotan e un invito a cena.

Una scarica elettrica. È così facile risolvere il mio problema.

Come fanno in Iraq o in Afganistan o a Guantanamo.

Perché sono stanca di essere bella. Sono stanca di essere chic. Sono stanca di essere ricca. Ormai la vita mi ha dato tutte le emozioni. Sono già stata fotografata dai più grandi fotografi, sono apparsa sulle migliori riviste, ho ricevuto proposte di matrimonio da sceicchi arabi e sono stata l'amante di meravigliosi attori di Hollywood. Droga, nemmeno per sogno. Ti distrugge il cervello, e basta. Invece io voglio uno sguardo lucido. Possedere tutto: l'eterno, l'invisibile. Non mi bastano più gli yacht, le Ferrari, le ville in Costa Azzurra.

Il mio analista dice che si tratta di compulsione. Può essere. Ma sono più di dieci anni che mi sdraio religiosamente sul suo lettino tre volte la settimana, senza nessun risultato. Gli racconto dei milioni che ho speso a Milano per gli ultimi modelli di Valentino, di una nuova villa in Toscana o di un attico a New York, dell'ultimo servizio fotografico per Vogue, dell'intervista televisiva che mi presenta come modello mondiale di donna. A volte la noia di ripetere sempre le stesse cose è tale che mi metto a improvvisare. Per esempio, ho inventato che a nove anni mio zio mi ha violata. Col respiro affannoso, in lacrime, disperata. L'analista mi ha detto che era una seduta rivelatrice, un enorme passo in avanti verso la mia liberazione come individuo. Quando mi sono girata per prendere un fazzolettino di carta dalla borsa, gli ho visto una lacrima in bilico sull'occhio sinistro. Poi ci sono stati il sequestro lampo, durante il quale mi avevano seviziata con il manico di una falce; il segreto tentativo di uccidere un compagno di scuola avvelenandogli la coca-cola con del disinfettante; l'attacco di cleptomania e la serie di furti alle camere mortuarie degli ospedali per la mia collezione di fegati. Per un certo periodo, ho goduto di una buona audience. Lui non faceva altro che prendere nota e stimolare i miei insight. Poi devo essere diventata stucchevole come una torta con troppa panna montata, e gli sbadigli hanno avuto la meglio. A cominciare dai miei.

È stato allora che mi è venuta l'idea della scarica elettrica. Passeggiavo fra gli scaffali di una libreria in cerca di nuove pubblicazioni sull'alta moda e mi sono imbattuta per caso in quel libro. "Le tecniche di tortura come strumenti di auto-aiuto". Sulla copertina, fascetta rossa con la scritta Best Seller. L'autore è un ex-generale dei marines convertito all'islam. Nell'introduzione, racconta che Allah gli è apparso in sogno sotto forma di Pamela Anderson. Durante il coito, gli mordeva un orecchio e gli sussurrava versetti del Corano mentre lui le penetrava la vagina. Al climax ha avuto una visione dell'apocalisse. Allora ha fatto voto solenne che da quel momento in poi avrebbe curato l'umanità con le proprie conoscenze.

Molto commovente. Mi sono perfino messa a piangere. Non piangevo dall'ultima volta che avevo visto Bambi. Da allora seguo scrupolosamente i suoi dettami.

IV. PLAYGROUND

Sono un genio. Il mio quoziente intellettivo è risultato centocinquanta. Ho imparato a leggere a tre anni, e a cinque traducevo già i classici dal latino e dal greco. A dieci ho scritto il mio primo saggio critico, "Elementi paradigmatici dell'uso degli aggettivi nella poesia di Saffo", che è stato pubblicato e ha ricevuto dei premi. A tredici sono stata ammessa ad Harvard con una borsa di studio del governo americano. A quindici mi sono laureata con centodieci e lode.

Un percorso brillante.

Sono andata oltre ogni aspettativa.

I miei genitori non mi hanno mai spinta a fare niente. Un talento naturale, ecco tutto. Lui faceva il muratore e lei la casalinga. Fin dalla culla ho ricevuto tutto l'affetto e le attenzioni di cui un bambino ha bisogno. Non mi hanno mai picchiata, mai messa in castigo. Non ce n'era bisogno, perché ero io a educare loro. Ho fatto uscire mio padre dall'analfabetismo. Grazie a questo, è stato promosso capocantiere. Oggi ha una grande impresa edile. Prima di dormire leggevo a mia madre le Metamorfosi di Ovidio. Prima di allora, conosceva solo la rivista Confidenze e le omelie di padre Peppino. Se non fosse stato per me, non avrebbe imparato a memoria le liriche di Orazio, le tragedie di Seneca e l'epica di Virgilio.

Non ho mai subito traumi. Nemmeno quello della morte del mio pulcino giallo, un amato regalo di compleanno. Il processo naturale della vita è irrilevante per le menti superiori. Nascere, crescere, mangiare, dormire, cagare, trombare: dettagli insignificanti, granelli di polvere che insudiciano il candido e misterioso tessuto dell'esistenza.

L'unica ruga sulla superficie liscia della mia giovinezza è non avere mai avuto amici. Mi annoiavano con i loro problemi banali - il primo amore, il primo bacio, il primo abbandono, il primo odio, la prima solitudine. Io ero molto più avanti di loro. Le grandi scoperte umane per me erano altre. Scavavo nei libri per trovare l'oro.

È per questo che sono arrivata fin qui.

(fa vedere un biglietto da visita)

Viale della Consolazione trecentoquarantacinque. Si entra da un cancelletto arancione, si percorre un viottolo stretto fino a un cortile, si gira a sinistra, si va ancora avanti fino a un'arcata di legno con dei nomi incisi col coltellino e si arriva a un piccolo giardino privato. In fondo si intravede il cartello. Un posticino molto discreto.

Lavoro lì, mi piace la riservatezza.

Discrezione ed efficienza, ecco il mio motto.

Mi ero stancata della vita accademica e ho deciso di mettermi in gioco.

Non me ne pento, sto imparando molte cose. E poi mi diverto, in fondo è quel che conta.

Alle sei cominciano ad arrivare i clienti. Io mi metto la guepière e i tacchi alti. Salgo sul palcoscenico e il mio show ha inizio. Come una Salomé rediviva, sfoglio gli strati della mia anima. Fino ad arrivare al nocciolo.

Poi, il clap clap degli applausi.

E il din din delle monete.

E il fiu fiu dei clienti.

Allora mi copro con la vestaglia e mi ritiro in camerino.

Lo specchio mostra senza scrupoli la mia onesta solitudine. Il respiro affannoso, il trucco disfatto dalle gocce di sudore. Una passata di cipria, un tocco del fard Maybelline.

Fuori, la folla è impaziente.

La fila attraversa la platea da una parte all'altra, volteggia per la gioia ed esce dal locale.

È sempre così. Tutte le sere. Sette giorni alla settimana. Senza interruzioni.

Il prezzo è modesto e spesso faccio l'elemosina.

Neri, vecchi, storpi, impotenti, sieropositivi, calabresi, comunisti, lesbiche.

Tutto quel che viene.

Ogni persona è un mondo da scoprire. Mi sento una specie di Cristoforo Colombo.

Navigo i corpi con cautela e abbandono. Il vento dissolve ricordi e pensieri mentre apro le gambe, e virata, e timone.

E così penetro i segreti della vita meglio di uno splendido poema in rima.

Col fraseggio della carne.

L'ho capito subito.

Proprio per questo sono un genio.

Un giorno mi daranno il Nobel.

IV. MISS UNIVERSO PARALLELO

Ho cinquant'anni. Ma non me ne danno più di trenta. Il fatto è che sono una sportiva. Faccio almeno quattro ore di esercizi al giorno. Equitazione, alpinismo, surf, tiro al bersaglio, nuoto, atletica, skateboard, calcio, sci, canottaggio, paracadutismo, maratona. È per quello che ho delle gambe così; e queste braccia e questa pancia e questo sedere. Le donne schiattano dall'invidia. E gli uomini non vedono l'ora di portarmi a letto. Ma io faccio la difficile. Non rispondo al telefono, non mi giro quando mi chiamano sventola. Non basta volere, bisogna potere. La più salda certezza al mondo.

Sogno fin da piccola di diventare una stella. Non mi perdo nemmeno un concorso di Miss. Li ho fatti tutti e ho collezionato un sacco di titoli. Miss Sorriso Divino, Miss Svergognata, Miss Delirio della Massa, Miss Ammazza-quant'è-bona, Miss Abbraccio dell'Anaconda, Miss Glory Glory Alleluia, Miss Bella-hawaiana-attaccati-a-sta-banana, Miss Coniglietta in calore, Miss Tana del serpente, Miss Bocce ferme, Miss Farfallina Birichina, Miss Orsetto Peloso, Miss Culetto Brasiliano. E molti altri. I trofei li espongo in casa. Ne vado molto orgogliosa. Un'eredità per i miei discendenti.

L'esperienza di vita mi ha resa una persona forte, saggia, piena di risorse. Sono molto più di questo visetto, di questo corpo da ragazzina. Ho imparato a essere donna, madre, amante, amica, schiava, dominatrice. Sono il trionfo del tutto in uno. La miglior offerta dell'ipermercato. Quando passo per strada con i miei stivaletti leopardati, le bambine col grembiolino e le trecce mi idolatrano, vorrebbero essere come me. I vecchietti sbavano, allegramente sorpresi da erezioni fuori tempo massimo. Un'icona per tutte le età.

La mia perfezione è unanime. Presto casa mia sarà un santuario meta di pellegrinaggi. Sto già preparando i santini. In bikini e piume sulla testa, su un cavallo da circo. Molto di avanguardia. La luce è favolosa, lo scenario incredibile. L'ingresso sarà a offerta libera, interamente destinata agli orfani della Sierra Leone. Per comprare smalto, biancheria intima, bigiotteria. Insomma, le cose indispensabili. I popoli primitivi più sfortunati di noi hanno bisogno di sostegno. Un giorno la mia infinita bontà sarà celebrata. Sotto il patrocinio dell'ONU, si istituirà una festività internazionale. Folle in delirio agiteranno i loro cellulari durante i concerti in mio onore, offuscando il barlume delle stelle. Servizi giornalistici, interviste, contenuti speciali nei DVD presteranno omaggio a me in tutte le lingue, sugli schermi ultrapiatti dei televisori in 3D. Biografie non autorizzate affolleranno gli scaffali delle librerie e i salvadanai delle case editrici tintinneranno senza sosta. Si farà un film sulla mia vita, e vincerà l'Oscar. Saranno eretti monumenti con la mia effigie nelle principali piazze delle più importanti capitali del mondo. Mi si identificherà come la creatrice dei nuovi canoni etici ed estetici del genere umano.

E allora, finalmente, mi sarà attribuito il titolo più alto. L'unico che mi manca. Miss Universo. I miei interventi di chirurgia plastica acquisiranno un senso. E anche il piccolo capitale investito in ritocchini, vestiti di marca, trucco e parrucco. Le dodici ore di lavoro alla cassa della panetteria senza riposo settimanale e senza ferie. Le palpate dei clienti in cambio della mancia per finanziare il millesimo intervento. Le notti in bianco, passate a dormire sul pavimento perché il materasso era stato impegnato in cambio di un po' di spiccioli. La cremazione della mamma contro la sua volontà (le ceneri nel vaso delle felci) perché la tomba era stata venduta per finanziare una rinoplastica; quella tomba pagata a rate in vent'anni con le monete dei frequentatori dei cessi che puliva.

Intanto io aspetto. La giustizia è un piatto che si gusta freddo. Se le macchie cominceranno a corrodarmi le mani, investirò senza badare a spese in una decolorazione della pelle, come Michael Jackson. Se il doppio mento ricomincerà a gonfiarsi, farò un'altra liposuzione. Se gli occhi cominceranno a dar intralcio, ricorrerò al laser. Se la schiena si farà curva, triplicherò le ore di pilates. Se i capelli cominceranno a cadere, farò un trapianto. Se i denti si metteranno a ballare, mi crivellerò le gengive di viti al titanio. Se mi casca il sedere, lo imbottirò con altro silicone.

Perfetta. Sarò perfetta.

Anche nella tomba.

V. FANTASMI

Quando l'ho visto la prima volta, il mio cuore si è messo a correre la City Marathon. Non mi era mai successo prima. Sono sempre stata una persona posata, senza inquietudini né grandi ambizioni. Il mio tran tran quotidiano si riassumeva nell'andare a lavorare, svolgere il mio dovere e tornare a casa. Lavoravo in un negozio di scarpe del centro. Grandi vendite promozionali, clientela frettolosa, affollamento. Come si addice a una brava ragazza, rispondevo con simpatia persino alle parolacce. Per questo mi hanno promesso una promozione. Responsabile alle vendite, magari. Mi mancava solo un diploma. Allora mi sono rimessa a studiare.

Tutte le sere, invece di tornare al mio appartamento (in affitto, in una periferia decadente), salivo la scalinata dell'Università. Libri, fotocopie, quaderni. Coaguli di studenti che bisbigliavano nelle aule. Appelli, seminari, appunti. Dopo le lezioni, andavo in biblioteca a finire lo studio. Fino alle undici e mezza di sera, quando attraversavo il corridoio silenzioso, trascinavo il mio corpo sui gradini e prendevo l'autobus vuoto verso casa. Per alzarmi di nuovo alle cinque del mattino dopo.

Tutto questo è durato un anno. Un anno esatto, perché poi è iniziata la via crucis. Primo giorno di lezione del secondo anno. Le ragazze snob con le loro borse firmate. I ragazzi-sorriso nelle loro camice a quadretti. E lui, nell'angolo più buio del bar, a mangiare un hot dog. Faceva finta di non vedermi, ma continuava a lanciare sguardi volpini verso il bancone. Io sorvegliavo la mia bibita facendo finta di niente. Finché non mi è scappato uno sguardo con la coda dell'occhio. Allora lui è saltato giù dal suo trespolo e si è messo a correre. In modo selvaggio, senza esitare. Mi ha sussurrato qualcosa all'orecchio: "il tuo numero di telefono". Gliel'ho dato. In fin dei conti aveva gli occhi azzurri.

Qualche mese dopo sono iniziate le telefonate. Mattina, pomeriggio e sera. All'inizio rispondevo: silenzio, fruscii oppure un sottofondo pornografico. Dopo qualche settimana ho cominciato a perdere la pazienza. Gli ho detto che non mi interessava. Ma le telefonate continuavano. Ho cominciato a sbattergli il telefono in faccia, a non rispondere più. E allora che sono iniziate le rappresaglie. Merda sui miei quaderni, sperma sulla maniglia della porta di casa, piscio sul mio cuscino. Le finestre del soggiorno fracassate con un piede di porco. La mia anima in cocci appuntiti, a comporre un mosaico caotico sulla moquette piena di acari. Ho pianto, ho pianto. Ho tentato di tagliarmi le vene, di infilare le mie ciocche dorate, capolavoro L'Oréal-Kerastase, nel ventre scuro del mio forno Electrolux. Di impiccarmi con la cintura di Gucci, regalo dell'ex-fidanzato, lui sì un uomo come si deve, alto e imponente come il suo conto corrente. Ma non ha funzionato. La lametta aveva perso il filo, il gas era stato tagliato per un mancato pagamento e la cintura si è rotta perché cinese. Quell'impostore maledetto.

Perciò sono passata all'attacco. Esausta, infiammata dall'odio, posseduta dallo spavento.

Ho salito le scale dell'Università prendendo rabbiosamente a calci il pavimento come fa un poliziotto con un innocente. Fucilando con il fulcro delle pupille i corpi nei corridoi, sollevando lo scudo del silenzio contro un vociare irritante. Man mano che andavo avanti gli sguardi saettavano come fulmini, per poi tornare ad affondare nelle acque dell'indifferenza.

Arrivo al terzo piano. Aula seicentosessantasei. Una ragazzina scafata si struscia, lingue attorcigliate, con un ragazzone tatuato. Qualche banco più in là, un perfetto esemplare della terza età sfoglia un settimanale di gossip. In fondo, incapsulato nel proprio studio, lui ignora il mondo. Mi avvicino facendo poco rumore. Nel mio tubino fucsia, modello Mariella Burani, firmato Donna Lourdes, la sarta del mio palazzo, simpatica nel suo sorriso triste e dondolante su gambone gonfie da cattiva circolazione. Ora sono lì, a dieci centimetri dal suo corpo. Alza la testa. Gli dico: "Sono venuta a metterci una pietra sopra. Ad alzare bandiera bianca." Mi risponde con un mutismo attonito. "Hai superato il limite. Hai tradito la mia fiducia, hai usurpato la mia casa, hai violato il mio mondo. Come uno Stato invasore che incendia i villaggi, stupra le donne e fucila a morte gli abitanti. Come un criminale impunito, odioso per il solo fatto di essere vivo. Ma questo non posso permetterlo. L'ingiustizia è estranea a un'aspirante giudice. Beccaria dice: "Non è l'intenzione della pena che fa il maggior effetto sull'animo umano, ma l'estensione di essa". Grande saggio. Lo hai già letto in Penale II? Evidentemente no. Tu ti nutri solo di quel marxismo inutile. Discepolo di Stalin, amante di Rosa Luxembourg. Finirà che ti ci strozzi. Adesso invece ti mostro come si fa un armistizio". E ho sbottonato poco a poco il mio vestito. Dall'alto in basso. Bottone dopo bottone.

Ero senza mutandine.

"Ecco la perfetta diplomazia degli esplosivi". Il mio corpo riscaldato dal freddo accogliente delle bottiglie di nitroglicerina. I miei capezzoli esaltati dalla salvezza imminente. Il suo viso impietrito come se avesse visto un mostro. "Finalmente, finalmente liberi". E l'esplosione. Tre piani completamente distrutti. Fumo e

brandelli di carne dappertutto. Un intestino sulla mia testa. Un piede dentro al frullato di fragola sul tavolino del bar di fronte. Un impasto di viscere e sangue sulla facciata dell'edificio. Urla e poliziotti. Lo scompiglio prosegue fino a notte fonda, alimentato dalle reti televisive.

Mi sono trasformata in carne bruciata, irriconoscibile, celeste, pacifica.

L'ultima cosa che ho sentito è stata: "Sono innocente".

VI. PLAYSTATION II

Questo è il mio cane. Lui parla.

Parla, Pet. (*il cane non emette alcun suono*)

Gli abbiamo impiantato una lingua umana. E delle corde vocali.

L'apparato fonatorio è perfetto.

Allora che cos'è che gli impedisce di parlare?

Timidezza? Distrazione?

No. L'abitudine.

L'abitudine è l'oppio dei popoli.

La routine di essere sempre la stessa cosa.

Dopo una vita passata a dire bau-bau è difficile cambiare disco.

Anche se questa testolina è piena.

Piena di cosa?

Un mistero, un mondo.

Imprigionato dietro a quegli occhi mesti.

Smetti di guardarmi così, Pet.

No. Ho detto di no.

Bravo bambino.

Lecca, lecca.

Bravo bambino.

Rotola, rotola.

Bravo bambino.

Striscia, striscia.

Bravo bambino.

Fai il morto. Fai il morto.

Bravo bambino.

Un bambino bravissimo.

Un bambino bravissimo.

Ma non parli.

L'esperimento non è riuscito.

Per ora.

Adesso entriamo nella seconda fase.

Sospensione del cibo.

L'istinto di sopravvivenza è il migliore stimolo al cambiamento.

Entro tre giorni, ti sentirò dire: "Per favore, vorrei un bel piatto di Bio Dog, il cibo sano per cani intelligenti. Disponibile in tutti i negozi specializzati in cinque gusti: vaniglia, cioccolato, caramello, stracciatella, pistacchio e siamese".

Paziente.

Sono molto paziente.

Aspetterò tutto il tempo necessario.

VII. BATTERIE AL LITIO

Lei è legata a una sedia elettrica. Il corpo fasciato.

Una mano libera, con le dita coperte di garza, sfoglia un libro.

Ho già seguito tutti i passaggi.

Capitolo 1: Effettuare piccoli tagli su tutto il corpo senza raggiungere le vene o le arterie. Lasciare che il sangue scorra liberamente.

Per capire che le ferite non sono sinonimo di morte e buttare via gli antidepressivi.

Capitolo 2: Immergere la testa nell'acqua fino a non aver più fiato. Resistere all'istinto vitale finché la faccia non cominci a formicolare, la pancia a contorcersi e gli occhi a uscire dalle orbite. Nella maggior parte dei casi, è necessaria la presenza di un ausiliare.

Per avere la sensazione di rinascere e guardare il mondo con rinnovato entusiasmo.

Capitolo 3: Strappare le unghie delle mani e dei piedi, meticolosamente, con una pinza da meccanico. Se volete intensificare l'effetto ed evitare gravi infezioni, versateci sopra dell'acetone.

Per capire che la vera bellezza non ha bisogno di manicure.

Capitolo 4: Appendersi a testa in giù con una corda. È possibile utilizzare il gancio preesistente di un vaso da fiori o di un lampadario. Le corde devono essere ruvide e robuste. Se volete rinforzare il vostro coraggio, non rinunciate all'uso di filo spinato. Ricordate che la capacità di resistenza è un dono che deve essere esercitato. Perciò, resistete fino a perdere i sensi. Meglio se in casa non siete soli.

Per imparare che di fronte ai problemi l'unica soluzione è cambiare prospettiva.

Capitolo 5: Scaldate il vostro ferro da stiro Black&Decker fino alla massima temperatura. Applicatelo ripetutamente sulla pelle, senza dimenticare la zona genitale.

Per capire che il recipiente non è il contenuto e rinunciare immediatamente a progetti di plastica e liposuzione.

Capitolo 6: Se il problema persiste, provate con la sega elettrica. Scegliete un arto e praticate un taglio netto. Non è permesso l'uso di anestesia.

Capitolo 7: Avvicinatevi a una finestra tipo ghigliottina. Sbloccate i fermi di sicurezza mantenendola aperta con l'aiuto di un'asta. Posatevi sotto la testa, con la nuca allineata al vetro. Sfilate l'asta. Probabilmente resterete tetraplegici.

Per mettere la parola fine alla tortura dei tacchi alti ed entrare in contatto con il proprio io profondo.

Capitolo 8: Se tutto ciò non ha funzionato, fate ricorso all'esercizio finale. La sedia elettrica. Per costruirla, basta installare un casco da parrucchiere su una sedia qualsiasi. Meglio se di metallo, per garantire la conducibilità elettrica. Invertite il filo verde con quello giallo e metteteci dei prolungamenti fino ai braccioli e alle gambe della sedia, sulla quale avrete sistemato delle cinture rivestite all'interno con carta di alluminio. Se non riuscite più a muovervi a causa dell'esercizio precedente, chiedete aiuto a un amico o lasciate tutto pronto in anticipo. Sedetevi e stringete le

cinture intorno alle mani e ai piedi (se li avete ancora). Quando siete pronti, è sufficiente spostare l'interruttore del casco sulla posizione ON. È possibile che non vi svegliate più.

Per la soluzione definitiva di qualsiasi tipo di problema: unghie incarnite, geloni, acne, diabete, ipertensione, emicrania, diarrea, acidità di stomaco, mal di denti, mal di schiena, fitte al gomito, ovaio policistico, strabismo, allergia, vertigini, claustrofobia, fratture, fame compulsiva, scarlattina, cellulite, sciatica, candida, congiuntivite, avarizia, tradimento, malocchio, turbe della personalità, cleptomania, bulimia, anoressia, attacchi di panico, povertà.

Non ha controindicazioni.

Posa il libro, sistema il vestito elegante, aggiusta il trucco.

Buio. Scatto di un interruttore e rumore di scarica elettrica. Esplosione di luce.

VIII. ALTRI FANTASMI

Mi chiamo Carrie. Come quella del film. Non Sex in the City, intendiamoci, ma Brian de Palma. I miei compagni di scuola mi prendevano sempre in giro. È vero, i nomi portano con sé una memoria condivisa. Qualcosa che ha a che vedere con ciò che Jung chiamava inconscio collettivo. Ma cosa c'entro, io? Io mi occupo di arte. Dipingo quadri. Fin da piccola, non potevo vedere uno spazio bianco che mi mettevo a disegnare. Casettina, mogliettina, maritino, figliolettino, cagnolino, piantina, macchinina, nuvolette, uccellini, erbetta, fiorellino, topolino, trappolina per topolini, topolino decapitato nella trappolina, omino, alberello, omino impiccato all'alberello, fatina, follettino, fatina violentata dal follettino, pagliaccino, fochetta, pagliaccino che uccide la fochetta con una forchetta, gattino, bambino, bambino che trasforma il gattino in spiedino, principessina, rospetto, principessina che apre la pancia al rospetto con un taglierino, fantolino, culletta, fantolino che cade dalla culletta spiacciandosi il cervellino.

La psicologa ha chiesto un colloquio con mia madre. Le ha detto che bisognava fare una terapia congiunta, perché il male viene dalla famiglia. Mia madre ha mentito e

ha detto che ero stata adottata. A quel punto la psicologa ha smesso di rompere le scatole. A lei. Perché a me invece ha iniziato a fare domande tipo: "Cosa vuoi dire con quell'alberellino abbattutino su quello scoiattolino moribondino? Aiutami a capire le tue pulsioncine".

E io rispondevo: "È solo un alberellino abbattutino su uno scoiattolino moribondino. Le cosine sono solo cosine, non le immaginette inventate dalla nostra testolina".

Ed era vero, molto semplicemente. Non ho mai saputo dire le bugie. Devo averlo ereditato da qualche trisnonna.

La psicologhina, per esaurimento, mi ha dichiarato guaritina e io ho continuato a dipingere come mi pareva. Libertà assoluta, finalmente. Alle medie, i miei disegni hanno cominciato a essere apprezzati dalla professoressa di educazione artistica. Molto contemporaneo, diceva. Viscerale. Suggestivo. E mi ha consigliato la scuola di Belle Arti. Sono stata subito ammessa e mi sono diplomata col massimo dei voti. Mi hanno organizzato la prima mostra. "Dialogo con Sado". Ho venduto come l'acqua nel deserto. Avrei fatturato più di CSI se non fosse stato per quell'imbecille del curatore che ha ceduto alle pressioni della Chiesa contro la mia scultura "Martire con erezione". Non hanno capito niente, non hanno colto il mio non messaggio.

Allora sono entrata in depressione e ho conosciuto lui. Stavo per fare un falò con le mie tele, nel cortile condominiale, quando mi ha trattenuto la mano. Il fiammifero si estingueva al suolo, consumato dall'ardore solitario della fiamma, una lucciola in fin di vita. Il suo corpo si affannava sul mio cercando di difendersi da calci e pugni. Finché non mi ha dato uno schiaffo, e ho perso i sensi. Mi sono risvegliata il giorno dopo in una corsia d'ospedale, con un calmante nelle vene e il mascara sbavato sulle guance.

Abbiamo iniziato ad avere una relazione intensa. Mattina, pomeriggio e sera nel suo monolocale. Sono diventata sua schiava, gratitudine per qualcosa che non sapevo. Lavavo, stiravo, cucinavo, cucivo. E di notte mi dedicavo alle più audaci pratiche sessuali.

L'arte era il passato.

È stato allora che, rovesciando le tasche dei suoi pantaloni prima di infilarli in lavatrice, ho trovato quel bigliettino. "Camilla. Tre due sette nove sei due otto cinque". Il sangue mi è salito alle tempie. Ho dovuto buttar giù trenta gocce di sonnifero. Poi ho trovato il coraggio e ho fatto il numero. Ascoltavo la sua voce in silenzio, cercando di immaginare che faccia avesse. Ho richiamato ancora, e ancora e poi ancora. Finché quel nodo sullo stomaco non mi è parso più leggero. A che ora si vedevano? Quando era cominciata quella relazione? Le domande picchiavano sul tamburo del mio cuore senza trovare il coraggio di andare a suonare nella banda. Poi la rabbia ha preso il sopravvento e ho cominciato ad andarci pesante. Mi sono messa a spiare in Facoltà, ho scoperto il suo indirizzo, le ho sfondato la porta di casa. Ho lasciato segni inconfondibili della mia presenza, o meglio, di quella di lui. Perché non osasse cercarlo mai più - mai più.

Finché un bel giorno non è tornato a casa. L'ho chiamato al cellulare: non raggiungibile. L'ho chiamato all'Università: nessuna risposta. Ho chiamato sua madre: si stava depilando. Il telegiornale ha fatto un'edizione straordinaria: "Attentato all'Università Cattolica del Sacro Cuore per motivi sconosciuti. Morti più di cento studenti". Tre giorni dopo mi hanno confermato il ritrovamento del corpo. Di due dita, per la precisione.

Un mese di paroxetina ed ero di nuovo sul pezzo.

Poco tempo dopo ho terminato il mio celebratissimo capolavoro, "Natura morta con cervello, cuore e intestino", esposta al MOMA e valutata due milioni di dollari.

IX. PLAYSTATION III

Questo è il mio cane.

Lui pensa.

Pensa, Pet. *(il cane resta immobile)*

In questo preciso momento, milioni di neuroni stanno disputando la coppa del mondo nei meandri della sua materia grigia.

Pensa di più, Pet. *(il cane resta immobile)*

Il neurone-terzino calcia l'impulso elettrico verso il centrocampista che passa alla mezzala con un potente tocco laterale. Non lo raggiunge, ma viene raccolto con disinvoltura dall'ala destra, che lo lancia direttamente al secondo attaccante. Lo stimolo attraversa la folla sinaptica della corteccia cerebrale, ma viene deviato da un colpo di testa e atterra, con un colpo preciso, esattamente ai piedi del centravanti. Il terzino avversario, più veloce di un lampo, si avvicina e cerca disperatamente di prendere il controllo per spingerlo al cervelletto. Il centravanti si esibisce in un dribbling perfetto e arrischia un tiro nel corpo calloso. Il portiere si mette in mezzo e devia il tiro con il petto. Allora il terzino destro coglie l'opportunità e calcia il bolide nel lobo temporale sinistro. Il centravanti avversario scivola sulla materia bianca e con un colpo di testa deciso chiama in causa l'attaccante che a propria volta, dopo aver fermato la manovra con il petto, calcia nuovamente verso il terzino, che stavolta lo aspetta nel talamo. E così via.

Pet, qual è la radice quadrata di 1.427.271? *(il cane sbadiglia)*

Nel momento esatto in cui il suo apparato uditivo riceve le onde sonore prodotte dal mio apparato fonatorio, decodifica il messaggio dando inizio alla partita, per produrre quasi simultaneamente una risposta all'input, la quale genererà un'equivalente profusione di impulsi, fino a che il mio ordine o richiesta o rimprovero siano esauditi o rifiutati.

La risposta è già pronta qui, adesso, nella sua testolina canina. *(il cane si gratta)*

Rispondi, Pet. *(Silenzio)*.

Pet, rispondi. *(Silenzio)*

Abbiamo impiantato un cervello umano nella sua scatola cranica.

I miei contatti alla camera mortuaria sono stati utili.

Una donna di circa trentacinque anni, venti coltellate, decapitata. Una scena deprecabile in un infimo bordello in via della Consolazione. I giornali le hanno dedicato tre righe in un trafiletto sul supplemento cittadino.

Per fortuna il furto non è stato denunciato. La società non è ancora pronta a questo tipo di donazione d'organi.

I miei scienziati ci hanno lavorato per settimane. Ho dovuto chiamare un neurochirurgo famoso della John Hopkins. Due milioni di dollari. Più cinquecentomila per il segreto professionale.

La risonanza magnetica ha dimostrato il perfetto funzionamento del cervello dopo il trapianto.

(Pausa)

Pet, chi ha guidato la rivolta dei Boxer nel 1899? *(il cane si lecca le parti intime)*

Dopo l'intervento, abbiamo avviato un intenso programma di rieducazione cerebrale. L'animale è stato tenuto giorno e notte in una stanza chiusa ermeticamente e a temperatura controllata, senza comunicazione con l'ambiente esterno. Alimentazione limitata, due volte al giorno. Un televisore da sessanta pollici esibiva senza interruzione un DVD con un compendio di tutta la storia dell'umanità, dalla scienza all'arte, dalle origini ai nostri giorni. Confucio, Platone, Marx, Kierkegaard; Omero, Dante, Dickens, Joyce; Giulio Cesare, Garibaldi, Napoleone, De Gaulle.

Questo cervello è un'enciclopedia.

(Pausa)

Pet, qual è la soluzione agli errori della Teoria della Relatività? *(il cane resta immobile)*

Pet, quanti atomi contiene un chilometro? *(il cane resta immobile)*

C'è solo un piccolo problema, le parti non si coordinano. Dev'esserci stato un incidente, qualche venguzza che si è cicatrizzata male.

Pet, muovi la codina. *(il cane di sdraia)*

Pet, vuoi un biscottino? *(il cane abbaia)*

Pet, mi dai un bacino? *(il cane fa la cacca)*

Bambino cattivo, cattivo.

Devo mettermi a digiuno per un mese.

X. FORWARD

Parti di un corpo femminile sparse per la scena, come se una bambola fosse stata squartata da un bambino cattivo.

La testa è staccata dal tronco e ornata da una magnifica corona da Miss.

La bellezza non ha limiti. Va oltre la vita. Così ha detto lei, prima di tagliarmi la gola. Tu sarai la mia più sublime installazione. Gli occhi fuori dalle orbite in una girandola di gioia, la bocca che rigurgita saliva. Zac, zac. Due colpi veloci. Ronc-ronc-ronc-ronc. Il sangue macchia i denti della sega. Una disposizione meticolosa, centimetro dopo centimetro, nello spazio apollineo. Per la posterità. Mi ringrazierai per questo, amica.

Non c'è altro. Solo l'estensione notturnamente verde del parco in cui andavo a correre. L'odore degli alberi, nemmeno lontanamente all'altezza del mio Chanel numero cinque; la vita sottile, sempre più sottile per i jeans Diesel; lo scricchiolio delle foglie secche sotto le Nike. Nelle orecchie, i Rolling Stones facevano vibrare il mio lettore mp3 Toshiba.

E di colpo, qui. La fine o l'inizio? Biennale di Venezia, primo premio. Recensioni dettagliate dei critici, foto su importanti riviste di settore, menzione nei programmi accademici di Harvard. Una donna felice. Una donna di successo. Una donna d'impatto. Ho ottenuto quello che volevo.

La perfezione è per sempre, ricordatene - ha detto lei. E ha messo la parola fine. Amata. Ho sempre voluto essere amata. Cos'altro, se no?

PARTE II

giochi da bambini

Barbie e Ken.

In un angolo, di guardia, Pet.

LEI: Non pensare di uscire vivo da qui.

LUI: Fa troppo buio fuori.

LEI: Quella cravatta non ti sta bene.

LUI: È come se in mezzo agli alberi, nel buio, ci fossero animali feroci che ci spiano.

LEI: Dovresti usare colori neutri. Verde, marrone. Oppure rosa. Il rosa ti starebbe molto bene.

LUI: Notte senza luna.

LEI: Lo scozzese è fuori moda.

LUI: Non si vede altro che

LEI: Lucciole? Nelle notti senza luna ci sono molte lucciole.

LUI: Sonnambuli. Con lunghe camicie da notte e gli occhi azzurri.

LEI: Come lo sai che sono azzurri?

LUI: Tutti i sonnambuli hanno gli occhi azzurri. Così come tutti gli assassini hanno gli occhi neri.

LEI: Io li ho verdi.

LUI: Lenti a contatto. Quando ti ho conosciuta erano neri.

LEI: Hai la memoria arrugginita.

LUI: Che clima insopportabile.

LEI: Dicono che quest'anno l'inverno arriverà in ritardo.

LUI: Terremoti, alluvioni. È tutto al contrario.

LEI: La felce si è seccata. Devo prenderne un'altra. Il salotto è talmente triste, senza.

LUI: Meglio una sintetica. Te la porto domani.

LEI: Non pensarci neanche.

LUI: Dove l'ha messa l'abat jour? Quella che ti ho regalato per il compleanno?

LEI: Quella patacca kitsch?

LUI: È costata un occhio della testa.

LEI: Non mi sembra che tu abbia problemi di vista.

LUI: Questa casa è un bijou. Nemmeno un granello di polvere. Non un dettaglio fuori posto.

LEI: Mi applico.

LUI: Un'ottima donna di casa.

LEI: Un pessimo ospite.

LUI: Quand'è che si cena?

LEI: Niente cena.

LUI: Nemmeno un salatino, uno stuzzichino?

LEI: Puoi guardare in dispensa, è tutto vuoto.

LUI: Questa è sciatteria, tesoruccio.

LEI: C'è il cane.

LUI: Stai ancora seguendo quei programmi di cucina cinese?

LEI: È ben addestrato, attento.

LUI: Anche lui è stato un regalo mio.

LEI: Per i miei vent'anni di dedizione?

LUI: Di dittatura.

LEI: Di servizio.

LUI: Di flagello.

LEI: E questi lividi, chi me li ha fatti?

LUI: Il tuo massaggiatore.

Pausa.

LUI: Ad ogni modo, lui non mi farebbe mai del male. Sono stato la prima persona che ha visto dopo sua madre. Pet, vieni qui. *(il cane resta nella sua serena immobilità)*

LEI: Vedi, non ti riconosce neanche.

LUI: Non è vero, è concentrato.

LEI: Su cosa?

LUI: Sta aspettando di avvistare un uccellino, un coniglietto o un topolino. Tu non gli dai da mangiare.

LEI: E chi lo ha detto?

LUI: Tu stessa. Dov'è il suo cibo per cani?

LEI: Lui merita di più del cibo per cani.

LUI: Champagne? Tartine al caviale?

LEI: Quella barba fa schifo. Mi piaci di più sbarbato.

LUI: Qui non c'è un rasoio.

LEI: Quel completo ormai è fuori moda. Armani anni novanta.

LUI: Stai diventando disumana.

LEI: Vedo molte fiction.

LUI: Quando ci siamo conosciuti eri una bestiolina mansueta.

LEI: Quando *tu* mi hai conosciuta, perché io dormivo.

LUI: Un gattino smarrito, assetato d'affetto.

LEI: Una bambina muta e spaventata.

LUI: Una Cenerentola in attesa del principe.

LEI: Un cencio sporco e strapazzato.

LUI: Se non ti avessi riportata a casa.

LEI: Mi sarei risparmiata anni difficili.

LUI: E tante gioie. Come il primo parto.

LEI: Quale parto?

LUI: Che importa? Quel che conta è l'idea di una verità possibile. È questo che mi hai insegnato con le tue favole.

LEI: Per forza. Perché tu non mi dimenticassi qui. Per afferrare con forza un altro coccio di vita.

LUI: E poi tirarmelo addosso?

LEI: E farti sanguinare. Te lo meriti.

LUI: Guarda i segni.

LEI: Quella è dipendenza, io non c'entro niente.

LUI: Fa ancora male.

LEI: Dovevi portarmi dall'assistente sociale.

LUI: Volevo fare un bel lavoro con le mie mani. Smetterla con quella roba da figli di papà. E poi lo Stato è una schifezza.

LEI: Tagliati quelle unghie. Sono troppo lunghe.

LUI: Sto imparando a suonare la chitarra.

LEI: Quel sudiciume spugnoso che c'è sotto.

LUI: La musica è la porta d'ingresso del divino.

LEI: Un altro dei tuo cliché. Dove l'hai letto, su *Cioè*?

LUI: Perché continui a umiliarmi?

LEI: Non dovrei?

LUI: Miglioro ogni giorno. Riesco già a eseguire le fughe di Bach.

LEI: E quei capelli? Quel taglio è ridicolo. Non andarci più da quel parrucchiere.

LUI: Fa così (*mima la chitarra, canticchiando a ritmo*). Si chiama fuga perché le due - o tre, o quattro - voci si inseguono, imitandosi l'un l'altra, come criminali in cerca di un castigo.

LEI: Hai portato i soldi?

LUI: No.

LEI: No?

LUI: No.

LEI: E si può sapere perché?

LUI: Perché mi sono stufato di ubbidire.

LEI: Allora niente.

LUI: Il tuo egocentrismo è irritante.

LEI: Vuoi un caffè?

LUI: Ce l'hai?

LEI: No. Mettersi il profumino nel naso, la saliva nella bocca e poi togliere tutto. Hai capito?

LUI: Di cosa parli?

LEI: Delle tue bugie.

LUI: Sono sempre stato onesto con te.

LEI: Ancora quella manfrina?

LUI: Chi lo ha detto che ciò che sento è falso?

LEI: Non sono più vergine. L'innocenza è broda per maiali.

LUI: Che quel che dico è spregevole?

LEI: Oggi decido io. Chi chiude la porta. Chi mette il punto finale.

LUI: Hai sempre deciso tutto tu. Fin dall'inizio.

LEI: Una vita nuova.

LUI: Fin da quando l'abisso delle tue pupille si è aperto e si è specchiato sul mio viso.

LEI: Una vita libera.

LUI: E tu hai steso le mani e mi hai seguito a casa.

LEI: C'era altra scelta?

LUI: E hai lasciato che ti proteggessi dalla pioggia, dal vento, dalle calamità.

LEI: A nessuno piace morir di fame.

LUI: E mi hai abbracciato, baciato, e raggiunto la profondità.

LEI: Non sapevo neanche cosa fosse la vagina.

LUI: Per poi tradirmi. Invischiarmi in una tela di parole.

LEI: I ragni non hanno ali, ricordatelo.

LUI: E io ci sono cascato in pieno, un perfetto coleottero.

LEI: La pancia piena di sangue.

LUI: Tutto pianificato. Per addormentarmi, per tenermi occupato, per farmi pena.

LEI: Per sopravvivere.

LUI: Aprendo una voragine.

LEI: Mi sono inaridita, qui dentro non ci sono più organi, né vene, né carne.

LUI: Mentre io mi divertivo, tu preparavi la trappola, come

LEI: Una carcassa logorata dal tempo, un totem, una sfinge

LUI: un serpente velenoso sotto mentite spoglie

LEI: di plastica, sullo scaffale di un emporio di periferia,

LUI: pronta ad assestare il colpo

LEI: impolverata, in una ridicola scatola rosa,

LUI: e strangolare la preda pian pianino, fino ad annebbiarle la vista

LEI: da cui spunta un'etichetta sbiadita coi bordi scollati
LUI: e a far crollare il suo corpo come un burattino
LEI: parzialmente illeggibile,
LUI: di stoffa, di plastica, di legno
LEI: applicata da una di quelle macchinette preistoriche che sembrano pistole a
salve,
LUI: non un agglomerato di pixel,
LEI: in attesa che una bambina pulciosa implori sua madre di comprargliela,
tirandola con insistenza per la gonna anche dopo un *no* deciso,
LUI: e resti lì a marcire,
LEI: e in quello stesso luogo immondo faccia pipì per dispetto,
LUI: in quel deserto di desideri frivoli,
LEI: in quel sepolcro per sogni squallidi,
LUI: in quella di stanza di corpi statici,
LEI: in quel magazzino di quinta categoria, con le mosche che fanno la ronda e i topi
che sfrecciano su e giù.

Silenzio.

LUI: Fa troppo buio fuori. (*Pausa*) Ti ricordi quando giocavamo a nascondino?
LEI: Un passato remotissimo.
LUI: Come quella volta che ti sei nascosta dietro all'armadio.
LEI: All'armadio di cucina.
LUI: E io ti ho cercata per giorni interi e poi mi sono messo a piangere.
LEI: Perché pensavi che fossi morta.
LUI: Investita da un maggiolone.
LEI: Quella macchina orrenda del vicino di casa.
LUI: Gialla a strisce nere.
LEI: Con gli adesivi di Paperino.
LUI: E il sangue sul parabrezza.
LEI: Una rondine.
LUI: Ho pensato che eri scappata via.

LEI: Rubato le chiavi, figurati.

LUI: Stavo per chiamare la polizia.

LEI: Denunciare tutto.

LUI: Poi ho visto quella pozza d'acqua.

LEI: Avevo fatto la pipì.

LUI: Che s'ingrossava come un fiume, bagnava il tappeto del salotto.

LEI: L'ho tenuta fino a che mi scoppiava.

LUI: Record mondiale, quattro giorni.

Ridono.

LEI: Mi infilavo nei posti più difficili.

LUI: E io ti trovavo sempre.

LEI: Nel letto, fra il materasso a molle e la rete.

LUI: Ti sei messa a urlare come una bestia quando ci sono salito sopra.

LEI: Dieci punti sulla schiena e quindici giorni a letto.

LUI: Dentro al pensile del bagno, accanto al cloroformio.

LEI: Ho dormito come la Bella Addormentata. Mi hai trovata solo dopo ventiquattr'ore.

LUI: Nel bidone dei rifiuti, sotto agli avanzi del pesce.

LEI: Quella puzza non se ne andava nemmeno con la doccia.

LUI: Nella libreria del salotto, dietro all'edizione illustrata delle Mille e una notte.

LEI: Ci avevi quasi rinunciato.

LUI: O quando hai messo fuori uso l'impianto elettrico per non farmi accendere la luce.

LEI: E poter scappare via nel buio.

LUI: La mia piccola talpa.

LEI: Ma le chiavi.

LUI: Erano nascoste bene, eh? Dove?

LEI: Non lo so.

LUI: Dove?

LEI: Non lo so.

LUI: Dove?

LEI: Non lo so.

LUI: Dove?

LEI (*alterata*): Non lo so.

Silenzio.

LUI: Posso almeno preparare qualcosa da bere?

LEI: Non c'è niente, te l'ho già detto. La dispensa è vuota. A quest'ora i supermercati sono chiusi e qui vicino non ci sono stazioni di servizio con negozio annesso.

LUI: Un Autogrill, un Mc Donalds?

LEI: Non li senti i grilli?

LUI: Mangerei volentieri delle patatine fritte.

LEI: Dev'essere notte fonda.

LUI: Accendiamo la luce?

LEI: Non vedi che è già accesa?

LUI: Allora potremmo fare un disegno o guardare la tivù.

LEI: Hanno consumato le matite colorate.

LUI: Chi?

LEI: Tu. Non te ne ricordi? Paesaggio con sonnambuli.

LUI: Manca la luna.

LEI: È così importante?

LUI: Non si sono mai visti una notte senza luna e un cielo senza stelle.

LEI: È colpa della nebbia. Questo periodo dell'anno. Ma le lucciole.

LUI: Allora i Simpson?

LEI: Li hanno sospesi, c'è la tribuna elettorale.

LUI: Che sabotaggio. Allora potremmo giocare col cane.

LEI: Lascialo stare. Non vedi che sta dormendo?

LUI: Non dovrebbe fare la guardia?

LEI: Non fare il cretino, è solo un animale.

Silenzio.

LUI: Perché non vieni a sederti in braccio a me, come ai vecchi tempi?

LEI: Manco morta.

LUI: I morti non si difendono, dolcezza.

LEI: Vuoi un po' d'acqua?

LUI: No, grazie.

LEI: Pop corn?

LUI: No, grazie.

LEI: Non avevi fame?

LUI: Ormai mi è passata.

LEI: Di questo passo dimagrisci.

LUI: Ne ho bisogno.

LEI: Non è vero, sei molto magro. Fra un po' ti si vedono le ossa.

LUI: Ho molti muscoli.

LEI: Non è abbastanza.

LUI: Solo questi rotolini qui sui fianchi.

LEI: Vitamine, proteine, ferro, calcio. Tutti i giorni, capito?

LUI: Non ho molto tempo all'ora di pranzo. Mangio un panino.

LEI: Fagioli, lenticchie, ceci. Non dimenticarti i legumi.

LUI: A merenda, succo di frutta.

LEI: E il pesce. Il pesce è importante. Omega tre.

LUI: Di sera preferisco una tisana. Finocchio o menta.

LEI: E una fetta di pane. Meglio se integrale.

LUI: Oppure un whisky. Ballantine's 21 years old.

LEI: Non è meglio il Johnny Walker?

LUI: Black label o Gold?

LEI: È uguale.

LUI: Hai ragione. Basta che concili il sonno.

LEI: Hai sentito?

LUI: Cosa?

LEI: Sembrava un ululato. O un vagito.

LUI: È il vento.

LEI: Sì, è il vento.

LUI: A quest'ora la realtà comincia a disgregarsi.

LEI: Come un castello di carte.

LUI: Partitina?

LEI: Perché no?

Giocano.

LEI: Ho chiuso.

LUI: Di già?

LEI: Fortuna.

LUI: Avevo delle brutte carte.

LEI: Sempre a sminuire le mie vincite.

LUI: Fammi vedere le tue.

LEI: No.

LUI: Adesso.

LEI: No.

LUI: Subito.

LEI: No.

Lui le strappa le carte di mano.

LUI: Lo sapevo. Hai barato.

LEI: Non è vero.

LUI: Mi sa che le ho comprate in un negozio di magia.

LEI: Scemo.

LUI: Me ne ricordo, tre anni fa per Natale.

LEI: Ti piacciono da morire queste pacchianate.

LUI: Per farti divertire.

LEI: Io volevo un pianoforte.

LUI: Per confondere il sol con il la?

LEI: Queste cose s'imparano.

LUI: Non hai orecchio. Non riesci nemmeno a fischiettare le marcette di carnevale.

LEI: Questione di allenamento.

LUI: Talento, mia cara, talento.

LEI: Non sono stata debitamente stimolata quando ero piccola. Sarei potuta diventare un piccolo Mozart.

LUI: In reggiseno e mutandine?

LEI: Avrei rivoluzionato la tecnica di composizione, posto altre fondamenta per le nuove generazioni.

LUI: Sfilando con indosso l'ultimo modello di Yves Saint Laurent?

LEI: Le persone avrebbero creduto in me, mi avrebbero dato peso.

LUI: Con una villa a Miami e un grosso conto corrente in banca, senza alcun dubbio.

LEI: Avrebbero potuto propormi la copertina di Playboy.

LUI: Avrebbe venduto un casino.

LEI: Un futuro brillante.

LUI: Senza dimenticare i ritocchi, le creme anticellulite e gli autoabbronzanti.

LEI: E quando mi fosse venuta voglia, avrei dato alla luce il figlio di un calciatore dal fisico scultoreo e avrei passato il resto dei miei giorni andando a cavallo su una splendida spiaggia dei Caraibi, capelli al vento, il viso illuminato da un sorriso tenero mentre il tramonto dipinge il mare cristallino con delicate tonalità di rosso.

LUI: Non fare la scema. Dovresti apprezzare di più quello che hai. La felicità è nelle piccole cose. In questo cigno di porcellana, per esempio.

LEI: Dovrebbero pubblicare un'antologia delle tue banalità.

LUI: O in quelle farfalle incorniciate.

LEI: Mi hai riempito la casa di cianfrusaglie.

LUI: La delicatezza delle forme, la combinazione dei colori, la sapienza artigianale dell'autore.

LEI: Due euro da un ambulante.

LUI: La quintessenza dell'estro umano in pochi centimetri.

LEI: Guarda qui sotto, Made in Taiwan.

LUI: Che fai, discrimini?

LEI: Non attaccare coi tuoi discorsi sull'uguaglianza dei popoli, non ne posso più.

LUI: Fin dalla notte dei tempi, gli uomini condividono gli stessi istinti, la stessa forza creativa

LEI: che hanno dato origine a

LUI: svariate forme di conoscenza. Nella Preistoria, le popolazioni nomadi si propagarono in tutto il mondo con i loro rudimentali ma fondamentali strumenti - punte di lancia, manufatti di pietra, recipienti d'argilla - senza i quali le civiltà future non sarebbero

LEI: esistite. Ma è stato solo

LUI: con l'invenzione dell'agricoltura e l'affermazione della stanzialità che l'uomo poté cominciare a sviluppare sistemi di coesistenza più elaborati, compresi quelli linguistici; senza la cosiddetta Rivoluzione Neolitica, staremmo ancora raccogliendo bacche e incidendo scene di caccia in caverne polverose e viscide.

LEI: Ora basta.

LUI: Tuttavia, la diversità derivante da questa circostanza col tempo venne confusa con la disuguaglianza. Sono più forte, sono più intelligente, sono più ricco. Ma la verità è che l'essenza del nostro DNA, il terreno comune da cui siamo partiti

LEI: Mi sono stancata.

LUI: è sostanzialmente rimasto lo stesso. Da qui la necessità di garantire gli stessi diritti ai propri simili, poco importa se nati a Washington, Seul o Al-Kwait. Fra l'altro, e soprattutto

LEI: Per favore.

LUI: i soggetti appartenenti a classi meno privilegiate. *Uomini* capaci di

LEI: Smettila.

LUI: modificare radicalmente la società, se debitamente istruiti.

LEI: Chiudi quella bocca.

LUI: Rivoluzionare la convinzione dominante che siamo

LEI: Hai superato il limite.

LUI: esseri superiori. La concezione attuale secondo cui

LEI: Non ne posso più.

LUI: la nostra società è la migliore di tutte le altre,

LEI: Chiudi quella bocca oppure

LUI: convinzione derivata da

LEI: oppure

LUI: una specie di teleobiettivo installato

LEI: oppure

LUI: fin dal principio, dagli albori del pensiero,

LEI: oppure io

LUI: la distorta relazione

LEI: oppure io io

LUI: la distorta e atavica relazione

LEI: io io

LUI: la distorta, atavica e parassitica relazione fra

l'uomo e il mondo.

LEI: ti fracasso il cranio con questa mazza da golf.

Pausa.

LUI: Ti sei messa a guardare dei film poco raccomandabili.

LEI: Tu credi?

LUI: Una volta ti piaceva solo Walt Disney.

LEI: L'intelligenza infantile è troppo sottovalutata.

LUI: Topolino, Minnie. Ma il tuo film preferito era Biancaneve.

LEI: Mi sono sempre piaciute le mele.

LUI: E gli specchi, come questo.

LEI: Sono un po' pallida, non trovi?

LUI: Struttura in polietilene.

LEI: Magari con un po' di rossetto.

LUI: Non ce n'è bisogno, stai benissimo così.

LEI: Non toccarmi.

LUI: E chi ti ha toccato?

LEI: Tu. Tu mi hai toccato.

LUI: Sei impazzita?

LEI: Proprio qui, sull'orecchio sinistro.

LUI: Ho le mani in tasca.

LEI: Prima, prima di metterle in tasca.

LUI: Erano appoggiate al muro.

LEI: Dopo il muro e prima delle tasche.

LUI: Il percorso più breve fra due punti.

LEI: La mano destra ha fatto una parabola.

LUI: Stai scherzando?

LEI: Non provare a depistarmi.

LUI: È il caso che ti compri un paio di occhiali. O che tu prenda lezioni di geometria.

LEI: Perché con quel sarcasmo non ti ci pulisci il culo?

LUI: Come se fosse una statua della Madonna chiusa in un chiostro.

LEI: Non siamo così lontani dalla realtà.

LUI: Il tuo insopportabile vittimismo.

LEI: La tua schiacciante assenza di empatia.

LUI: Finiscila di fare i capricci.

LEI: Vuoi chiudermi la bocca? Tagliarmi le braccia, cavarmi gli occhi, trapanarmi le orecchie?

LUI: È così? È così che finisce?

LEI: È indifferente. Lo sguardo su questa vetrina.

LUI: Rompere il nastro, aprire il regalo, buttar via l'imballaggio

LEI: Quando un pavone abbandona il nido

LUI: riciclabile, pronto per un'altra

LEI: mostra tutte le inusitate qualità

della propria

LUI: vita

LEI (*insieme a lui*): razza

LUI: inutile.

Pausa.

LEI: Per te sono solo una bambola.

LUI: Stupidaggini.

LEI: Mi venderai a un buon prezzo?

LUI: Perché non schiacci un pisolino? Fra poco farà giorno.

LEI: Metterai un annuncio su Ebay?

LUI: Non so che ore sono, ma

LEI: Con un filmetto porno?

LUI: la notte ignora il concetto di infinito.

LEI: Non sono la tua schiava, razza di pervertito.

LUI: Anch'io sono stanco.

LEI: Quel viso candido, quel corpo atletico

LUI: Mia eroina,

LEI: sono esche per le zoccole.

LUI: dov'è la mia eroina? Ho bisogno di un'iniezioncina.

LEI: Non riesci a dormire?

LUI: Ho le vertigini.

LEI: Allucinazioni?

LUI: Una specie di ricaduta influenzale.

LEI: Vuoi un'aspirina?

LUI: Non saprei.

LEI: Ti farà bene.

LUI: OK.

LEI: Va meglio?

LUI: Uguale.

LEI: Devi aspettare un po'.

LUI: Ho bisogno di comprare un paio di guanti.

LEI: Sono molto di moda, adesso. Li ho visti nelle sfilate su Fashion TV.

LUI: Russa molto?

LEI: Chi?

LUI: Il cane.

LEI: Ogni tanto.

LUI: Di solito quella razza fa fatica a respirare.

LEI: Non si è mai ammalato.

LUI: Non è una malattia, è di costituzione.

LEI: Ma lui non è come gli altri.

LUI: E' castrato?

LEI: Parlo del pedigree.

LUI: E' finto, l'ho preso al canile.

LEI: Piantala di dire scemenze.

LUI: Dico sul serio. Non volevo spendere milioni.

LEI: Sei perfido.

LUI: Ma è presentabile, no?

LEI: Taccagno.

LUI: Non essere superficiale, ci sono cose che non hanno prezzo.

LEI: Mastercard?

LUI: Visa

LEI: Sbagliato. Conosco bene quella pubblicità. Il supermercato, il papà. La bimba che sorride.

LUI: Hai ragione, mi sono sbagliato.

LEI: Stai perdendo qualche colpo.

LUI: Può darsi. Il tempo fa il suo corso. Gli alberi marciscono negli stagni.

LEI: Dovresti fare più sudoku. O parole crociate.

LUI: La mente non si nutre di queste stupidaggini.

LEI: La tua arroganza mi dà sui nervi. Come se non avessi mai passato mattinate intere su Boing a guardare i programmi per bambini.

LUI: Ho bisogno di dormire.

LEI: Chiudi gli occhi.

LUI: Non posso.

LEI: Perché.

LUI: Vedo le nuvole.

LEI: Vuoi una mascherina?

LUI: Che popolano il cielo, di un azzurro profondo, accecante,

LEI: Forse ne ho una qui nel cassetto.

LUI: con dei graffi scarlatti, come se una mano angosciata ci avesse piantato le unghie.

LEI: Devo averla buttata via in un momento di rabbia.

LUI: Balliamo un valzer?

LEI: Come i ballerini del mio carillon?

LUI: Proprio così:

LEI: Non conosco i passi.

LUI: lui col frac, lei vestita di bianco.

LEI: Deve funzionare con un meccanismo magnetico.

LUI: Volteggiando, volteggiando, volteggiando

LEI: Sarebbe il caso di studiare un po' di fisica quantistica.

LUI: finché ci vedono doppio.

LEI: E crollano a terra per via della nausea e delle vertigini?

LUI: Come i passeggeri di una nave in bilico.

LEI: Con la cabina di lusso e l'aria condizionata?

LUI: Dov'è la musica?

LEI: Il lettore CD si è rotto.

LUI: Di nuovo?

LEI: Mi sono distratta e ci ho messo dentro una fetta biscottata.

LUI: Cosa?

LEI: Non so come sia potuto accadere.

LUI: Aspetta, vado a tagliare la cocaina.

LEI: Ero un po' distratta.

LUI: Idiota.

LUI: Hai rovinato tutto.

LEI: È già rovinato dall'inizio. Un gorilla innamorato di un cardellino.

LUI: Ti ho fatta rinascere.

LEI: In nome di una finta associazione?

LUI: Ti ho nutrito, ti ho dato un'educazione. Senza di me saresti una cagna rognosa in un bordello di periferia.

LEI: Quando si dice scherzare col destino. Quando si dice imboccare la direzione sbagliata a un bivio.

LUI: Ingrata.

LEI: Maiale.

LUI: Sgallettata.

LEI: Pachiderma.

LUI: Tu sei frutto della mia immaginazione e io della tua?

LEI: Non c'è più ritorno.

LUI: Chi è che ci ha imprigionati in questo incubo?

Lei materializza una pistola come un coniglio tirato fuori dal cilindro.

LEI: Zitto. Stai zitto.

LUI: Dove l'hai presa?

LEI: Sorpreso?

LUI: Sicuramente è di contrabbando.

LEI: Si chiama intelligenza.

LUI: Impossibile. Nessuno passa da queste parti, tranne me.

LEI: Il giorno in cui hai portato i braccialetti portafortuna da non so dove. L'ho rubata dalla tua valigetta.

LUI: Troia.

LEI: Mi vuoi picchiare?

LUI: Appena esco di qui vado a sporgere denuncia, puoi contarci.

LEI: E chi l'ha detto che tu.

LUI: Non fa niente, non è grave. Il perdono è la virtù dei grandi, come Carlo Magno.

LEI: Guarda qui. Li ho messi tutti, annodati dal polso al gomito.

LUI: Fa male alla circolazione.

LEI: E allora perché me li hai portati?

LUI: Un souvenir di viaggio.

LEI: Briciole di realtà?

LUI: Visto che tu.

LEI: O grottesca simulazione?

LUI: Sono contento che ti siano piaciuti.

LEI: Ho legato tutti i miei sogni

LUI: Ho anche delle statue di Buddha

LEI: a una banchina del porto, decrepita e abbandonata.

LUI: della Cina settentrionale. Ti ho pensata molto mentre ero là.

LEI: E ora.

LUI: Molto, davvero.

LEI: Non avvicinarti, bestia.

LUI: Stai calma.

LEI: Tieni le mani bene in vista e appoggiati a quella parete.

LUI: Ti sei dimenticata che mi ami?

LEI: Non sto scherzando.

LUI: Nemmeno io.

LEI: Bravo bambino, vuoi un biscotto?

LUI: È un Ringo?

LEI: Chiudi il becco. Come ti chiami?

LUI: Non me lo ricordo.

LEI: Piantala di fare il cretino. Un documento, avanti. Devo verificare la tua identità.

LUI: Non ce l'ho.

LEI: Avanti, dammelo.

LUI: Non ce l'ho.

LEI: Subito.

LUI: Non ce l'ho.

LEI: Adesso.

LUI: Non ce l'ho.

LEI: Immediatamente.

LUI (*scandendo le parole*): Non ce l'ho. (*Pausa*) Li ho lasciati a casa.

LEI: Lo sai che è proibito andare in giro senza documenti?

LUI: Sono distratto.

LEI: Uno di questi giorni trovano il tuo corpo straziato in un vicolo e dicono che è stata una pallottola vagante.

LUI: Non succederà più.

LEI: Sarà meglio.

LUI: Ora posso andare?

LEI: Non ho ancora finito.

LUI: Fra poco ho una riunione, è importante.

LEI: Manca la ciliegina.

LUI: Sono stato giorni a disegnare grafici.

LEI: Puoi anche buttarli via.

LUI: Che colpa ne ho, mio Dio?

LEI: Devo ripeterlo?

LUI: Cento euro. Ho qui cento euro. Ti va bene?

LEI: Credi di parlare con un soldatino?

LUI: I miei diritti. Quanto meno i miei diritti.

LEI: Questa terra è una cagna senza padrone, e ancor più priva di costituzione.

LUI: Pietà, pietà per amor del cielo.

LEI: Quel che comincia ha sempre una fine.

Lei sta per sparargli alla nuca, un'esecuzione. Al primo sparo la luce si spegne. Ne seguono altri, rabbiosi.

Silenzio. Passi. La luce si riaccende. Lei maneggia la scatola dei fusibili. Lui è seduto sul divano. Lungo silenzio.

Comincia a giocare con la playstation. Rumore di videogiochi.

Lei apre la finestra.

LEI: Mi è sempre piaciuto il profumo dell'erba.

LUI: Lo sai che è acqua di colonia.

LEI: Il vento dell'aurora, delicato, sottovoce.

LUI: Ventilatore *Vortice Turbo*. Duecento euro a rate.

LEI: La nebbia in mezzo agli alberi, ad ammantare il pube della notte.

LUI: Vaporizzatore *Best Steamer*. Saldo dei grandi magazzini Americani.

LEI: L'oscurità come un amante anonimo.

LUI: Impianto d'illuminazione *Solenerg* con timer digitale, eccellente.

LEI: Questo giardino, questa casa, così di pregio,

LUI: Fatti col Lego.

LEI: d'un tratto assumono la consistenza di un bozzolo.

LUI: Di un tumore al colon.

LEI: Di una cancrena agli arti.

LUI: Di una cisti alla faringe.

LEI: Di una cataratta congenita.

LUI: Una cortina di neve alzata sull'arcobaleno

LEI: per non vedere cosa c'è dietro.

LUI: È pericoloso stare qui. Forse è ora di cercare.

LEI: Che cosa, un appartamento?

LUI: Qualcosa di più semplice. Senza tutti questi orpelli, questi artifici.

LEI: Una capanna?

LUI: Senza corrente.

LEI: Col pozzo per l'acqua?

LUI: Artesiano.

LEI: Ti toccherebbe buttare via i tuoi giocini elettronici.

LUI: Farò la carità.

LEI: E i miei trucchi? I miei anelli, i miei orecchini? I miei vestiti, le mie scarpe?

LUI: Non ti serviranno a niente.

LEI: Figurarsi la depilazione.

LUI: Figurarsi.

LEI: Ti farei schifo.

LUI: Di sicuro.

LEI: E allora?

LUI: Quanto meno saremmo mammiferi degni di questo nome.

LEI: E mangeremmo le larve?

LUI: Topi, insetti, serpenti.

LEI: Quello che riusciamo a catturare?

LUI: Cerbiatti, cuccioli d'orso.

LEI: Che crudeltà.

LUI: E ci riposeremmo su un prato verde illuminato dal sole.

LEI: Senza crema solare Nivea?

LUI: Completamente nudi.

LEI: E le rughe?

LUI: Non avremo specchi.

LEI: E le mestruazioni?

LUI: Come fanno le femmine delle bestie.

LEI: Ma è primitivo, degradante.

LUI: E avremmo anche un orto.

LEI: Frutta, verdura?

LUI: Tutto ciò che serve.

LEI: Un forno a legna?

LUI: Un falò.

LEI: Niente pizza?

LUI: Spiedini.

LEI: Almeno questo.

LUI: E dormiremo per terra.

LEI: Neanche un pagliericcio?

LUI: Dove faremo molti, molti figli, tanti quanti madre natura vorrà.

LEI: Questo non mi piace per niente.

Pausa

LEI: Hai portato i soldi?

LUI: No.

LEI: No?

LUI: No.

LEI: E posso sapere perché?

LUI: Perché mi sono stufato di ubbidire.

LEI: Allora niente.

LUI: Qui non ci sono vittime. Solo aguzzini.

LEI: Tu mi hai influenzata.

LUI: Ti ho insegnato a crescere.

LEI: Dal suono alla parola, dalla parole alle frasi, dalle frasi ai concetti.

LUI: Un bambino o un animale?

LEI: È facile parlare della disgrazia, ma chi è sepolto vivo

LUI: Vuoi che ti porti al pronto soccorso?

LEI: L'infermiera qui sono io.

LUI: E io il medico?

LEI: Il mostro.

LUI: Per sempre?

LEI: Per sempre. Finché morte non ci

LUI: dichiari

giocattoli antiquati destinati all'immondizia.

Pausa. Lui si mette a sghignazzare.

LEI: Che c'è da ridere?

LUI: Stai invecchiando.

LEI: Il tuo senso dell'umorismo è patetico.

LUI: Guardati le rughe, il sedere cascante.

LEI: Non cominciare.

LUI: Chi l'avrebbe mai detto, quella ragazzina.

LEI: Vecchio bacucco.

LUI: È ora di cambiare.

LEI: Maschilista.

LUI: O di fare un ritocchino.

LEI: E tu, lo sai cosa sei? Un falso. Un prodotto taroccato. Non hai nessun valore. Chi è tuo padre, chi è tua madre? Un accattone ubriaco sul ciglio della strada che rigurgita il proprio vomito. Un'attricetta fallita che si è data all'arte per pagare le bollette. Un'imitazione.

LUI: E tu invece cosa sei?

LEI: Autentica al cento per cento.

LUI: Questo complesso della principessa ti farà ancora soffrire molto.

LEI: La marca è importante.

LUI: Un cognome da star?

LEI: La marca ha un costo.

LUI: Effettivamente i tuoi pompini non sono stati economici.

LEI: Imbecille. Sfigato. Dov'è la tua Ferrari?

LUI: E la tua serva? E la tua borsa di Prada? Il tuo Mio-mini-pony?

LEI: E il tuo Rolex d'oro, la tua Montblanc, il tuo iPhone?

LUI: E la tua verginità?

LEI: E le tue dimensioni?

LUI: La tua foto su Vogue?

LEI: Checca impotente. Culo rotto. Non sai chiavare, per questo blateri. Sei solo un finocchietto che davanti alla società fa finta di essere Rambo. Un frocio al cento per cento, una macchietta da cinepanettone. Il tuo pisello bonsai l'ho visto solo riflesso nello specchio del bagno, quella volta che hai portato in casa il giardiniere. Ti piaceva, eh, quello stantuffo gigante che ti sfondava l'intestino tenue fino a farlo sanguinare smerdando, sangue e merda mescolati insieme come latte e miele. Che schifo.

Pausa.

LUI: Se è così, perché resti qui?

LEI: Non ho le chiavi, te ne sei scordato?

Lui si toglie una chiave di tasca.

LUI: È questa?

La mette sul tavolo.

LEI: Una copia?

LUI: Come me, come te.

LEI: Per me?

Lei prende la chiave con timore. Si avvicina alla porta.

Non apre.

LEI: Si è messo a piovere.

Lungo silenzio.

LUI: Manca la luna, vero? È una cosa che dovremo correggere.

LEI: Credo che nel cassetto ci siano dei pastelli a cera.

LUI: Carta?

LEI: Colorata.

Disegnano.

LUI: Un bel cerchio grande.

LEI: Brillante.

LUI: Delicato.

LEI: Celeste.

LUI: Virtuoso.

LEI: Inconfondibile.

LEI: Come un occhio divino.

LUI: Qui c'è il Mare della tranquillità.

LEI: È più in là.

LUI: Quello della gioia?

LEI: Non esiste.

LUI: Facciamo finta.

LEI: Dov'è lo sfumino?

LUI: Per il chiaroscuro usa il marrone.

LEI: Una superficie intatta.

LUI: O quasi.

LEI: Sospesa nel nulla.

LUI: O quasi.

LEI: Senza ossigeno?

LUI: Etere.

LEI: Cosa?

LUI: Particelle del Big Bang.

LEI: Moriremo soffocati?

LUI: Chi lo sa.

LEI: Tu che ne pensi?

LUI: Bellissimo.

Pausa.

LEI: Coca o Fanta?

LUI: Coca, grazie.

Si sente suonare l'ultima fuga di Bach, contrapunctus, XIV, fino al brano finale, e qui si interrompe.

PARTE III

end of times

Pet.

Si sono arruolati quattro milioni di soldati. Di tutte le razze e di tutte le età. Si tengono per mano in nome della Grande Causa, in un enorme girotondo variopinto. Annullata ogni distanza, in favore della conquista di un mondo legittimo. Pari opportunità, libertà di spirito, riuniti sotto un'unica bandiera. Tutto quello che vedete sarà sostituito dal Nuovo Ordine Biologico Terrestre. La veridicità delle mie teorie, sviluppate in mesi di intenso studio, sarà confermata dall'impegno dei miei pari. I volontari si sono già messi in posizione. Nelle case, negli appartamenti, nelle fattorie, nei boschi. Nei pascoli, nei pollai, negli acquari, negli zoo. Nelle strade, nelle fogne, nei cortili, sui lampioni. Ronzando, abbaiando, miagolando, gorgheggiando, zirlando, gracchiando, sbuffando, muggendo, belando, russando, zirlando, ululando, cicaleggiando, pigolando, berciando, crocidando, frinando, schiamazzando, soffiando, sghignazzando, fischiando, sussurrando, ringhiando, gloglottando, cinguettando, gracidando, rombando, nitrendo, tacendo. Eseguendo minuziosamente il proprio ruolo. Perfettamente mimetizzati e infiltrati nell'ambiente. Misurando i movimenti di ciascun esemplare dal cromosoma X o Y dell'autoproclamata razza superiore.

Basterà un semplice latrato per dare il via al golpe.

Le balene faranno affondare le navi, orde di uccelli abatteranno gli aerei e le bestie selvagge le automobili. La sezione Z ha già dato inizio all'operazione ZENIT, che prevede la rieducazione di virus e batteri. Appena la missione sarà compiuta, saremo in cima. Sarà la fine delle armi da fuoco, dei carrarmati, dei cannoni. Giustizieremo i carcerieri e libereremo i compagni segregati in gabbia. Distruggeremo le macabre linee di produzione degli hamburger, i circhi, i canili, i macelli, le incubatrici, i giardini zoologici, i centri di addestramento per animali domestici. Niente più battute di caccia, niente più esemplari impagliati nei musei. Niente più concorsi di bellezza, acconciature astruse, collari tempestati di pietre preziose. Niente più allenamenti intensivi, dimostrazioni atletiche, iniezioni di ormoni. Niente più incroci controllati, partecipazioni a film, condizionamenti

pavloviani. Basta coi laboratori, l'ingestione di veleni, i cancri provocati a bella posta.

Gli *homunculus destruens* che desiderino unirsi alla Causa saranno amnistiati. Potranno stabilirsi in colonie, prive di qualsiasi privilegio. Vivranno e si difenderanno con le proprie mani. E tutte le creazioni del loro ingegno arrogante, fino ad allora chiamato *sapiens*, saranno eliminate. Le costruzioni crolleranno: teatri, biblioteche, gallerie e tutto ciò che contengono; siti archeologici, sedi governative, palazzi storici; scuole, università, ospedali, istituti di ricerca; proprietà, abitazioni e rifugi di ogni tipo.

Daremo inizio a una nuova Era, fondata sul Zoocentrismo.

Ho spiegato per bene questo concetto nel trentaduesimo tomo del mio trattato.

Una società armonica, i cui componenti sono completamente liberi all'interno della catena alimentare e dove regna la felicità collettiva.

Nella mia veste di Garante Universale, emanerò leggi rigidissime affinché questo stato sia mantenuto.

L'unico nostro nemico tornerà a essere la natura coi suoi cataclismi.