

Il collasso del dramma: cosa rimane?

di Ana Candida di Carvalho Carneiro

acandicarneiro@gmail.com

Abstract

The *Neo-avantgardes* of the 20th century left an indelible mark on the idea of theatre, establishing once and for all the concept of *drama* as a theatrical form, historically defined and based on identifiable criteria. The script as an end in itself was either dismissed – and pure performance was thus preferred –, or it was used as a device or starting point for what was occurring on stage in the hybrid, experimental theatrical forms. The role of playwrights – and therefore that of the script as an independently meaningful structure – fell into a deep crisis. By coming to grips with the new experiences, playwrights were able to explore new modes of textual expression, putting their art back on the right track. What dimensions do the categories of drama take on today? What are the new literary devices and techniques that contemporary playwrights can adopt? In order to try and answer these questions, we will analyse the script *La demande d'emploi* (*The job application*) by Michel Vinaver. Although written in 1971 – therefore, at the very beginning of the mentioned revolutionary period –, it already presents very important features of a type of playwriting that can be qualified as *post-dramatic*, like almost the entirety of the playwright's work. We will explore and develop concepts like *fragment*, *movement* and *polyphony*, that can be frequently encountered in contemporary theatrical texts and with which both scholars and theatre professionals have to come to terms.

Scrivere oggi, per un drammaturgo, è un compito molto diverso da cinquant'anni fa. Si potrebbe addirittura dire che la parola “drammaturgo” sia inadeguata per descrivere il lavoro compositivo dell'autore teatrale nei giorni nostri, in quanto conserva in sé quella radice, *dramatos*, che comprende la visione dell'autore teatrale come creatore d'azione. L'attuale stato dell'arte della scrittura per il teatro esigerebbe una denominazione diversa, oltre al generico “autore teatrale”. Infatti, posso dire che il mio lavoro di autrice oggi assomiglia più a un *atto compositivo* simile a quello musicale o delle arti visive, che non necessariamente ha a che fare con l'azione (almeno nel senso classico del termine) o il racconto di una storia, a essa così necessario. Jean-Pierre

Sarrazac ha proposto, negli anni ottanta, la nozione di autore rapsodo¹, fondata sull'idea del rapsodo medioevale in quanto assemblatore di quello che ha precedentemente lacerato e scomposto, e identifica, appunto, una "pulsione rapsodica" negli autori teatrali degli ultimi decenni. Si tratta, però, di un impulso all'evoluzione verso forme più libere della scrittura *drammatica*. La scrittura teatrale dunque diventa, per Sarrazac, da un punto di vista interno al dramma, un *atto decompositivo*, intento a spingere al massimo la crisi della fabula, del personaggio e del dialogo fino a quasi farli scomparire². Tuttavia, questa nozione ci pare un po' restrittiva, alla luce delle risorse rese a disposizione dell'autore teatrale, creatore di teatro prima che di un testo. Teatro: arte che si rende sempre più ibrida a partire dalle esperienze delle neoavanguardie del secolo scorso.

Nel 1976, appare sulla scena *Einstein on the Beach* – tra l'altro, recentemente riproposto dal Teatro di Reggio Emilia –, opera in quattro atti con musica di Philip Glass, regia di Bob Wilson e coreografie di Lucinda Childs. Si tratta di uno spettacolo storico, che – sulla scia dei Balletti Russi e degli esperimenti delle avanguardie del primo Novecento – a mio avviso rappresenta l'apertura dell'arte teatrale a un terreno molto più ampio, in cui musica, danza, testo e composizione visiva coabitano lo spazio scenico senza alcuna gerarchia, creando un evento ibrido altamente coinvolgente nonostante la durata di cinque ore. Una teatralità del tutto nuova, nella quale l'attenzione dello spettatore viene mantenuta non dallo svolgere di una storia ben concatenata, secondo le regole drammatiche dell'identificazione, ma del qui e ora di un evento scenico meticolosamente organizzato secondo parametri totalmente nuovi. Ovviamente, prima c'era anche tutto il teatro sperimentale degli anni sessanta, sviluppatosi in un contesto culturale di sfida allo

¹ J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du Drame*, Circé, Belval 1999, pp. 21-43.

² J.-P. Sarrazac, C. Naugrette, H. Kuntz, M. Losco, D. Lescot (a cura di) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval 2005, p. 19.

status quo borghese, le cui esperienze avevano già messo in scacco i meccanismi drammatici tradizionali; tuttavia, mai con un amalgama così unico, stretto a chiamarsi “Teatro d’Immagine”³. In un lavoro del genere, lo spettatore è sollecitato in modo prioritariamente e globalmente sensoriale per la costruzione del senso simultanea e integrante l’opera teatrale stessa. L’autore teatrale, dovendosi confrontare con questa modalità scenica, allora accantonato dai registi e dai collettivi di ricerca come icona di un’era dominata dall’imposizione monolitica di un senso nelle vesti di demiurgo, inizia a esplorare la sua arte come mai, cercando nuove vie e ricordandosi di essere prima di tutto un artista di teatro, che deve contemplare ugualmente gli altri linguaggi scenici oltre la parola.

Nel 1999, esce il libro di Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, che propone un nuovo paradigma di lettura per le esperienze delle neoavanguardie fino ai giorni nostri. Nell’intento di sviluppare una logica estetica per quel nuovo teatro di cui abbiamo parlato, Lehmann identifica una serie di tratti loro comuni, i quali esulano dall’idea tradizionale di teatro uguale a dramma. Si tratta di portare avanti, in un certo modo, il lavoro iniziato da Szondi, che però analizzava la crisi del dramma da un punto di vista interno alla forma drammatica, contrapponendo i principi aristotelici all’epicità brechtiana. Quest’ultima incarnerebbe appunto la tendenza disgregante (“epicizzazione”), poiché postulante la rottura del cosmo chiuso del così chiamato “dramma assoluto”, caratterizzato dall’esclusione del reale dall’evento spettacolare, dalla linearità del racconto, dal predominio del dialogo come forma conoscitiva interpersonale e dal rispetto delle tre unità aristoteliche (tempo, luogo, azione). Lehmann però, scrivendo quasi quarant’anni dopo, arricchito delle esperienze neoavanguardiste, ha messo in discussione la prospettiva teorica di Szondi evidenziando che il teatro epico

³ Cfr. B. Marranca, *The Theatre of Images*, Drama Book Specialists, New York 1977.

postulato da Brecht è soltanto una controtendenza all'interno di un teatro drammatico, anziché un impulso alla sua dissoluzione. Ci dice Lehmann:

La teoria di Brecht conteneva una tesi altamente tradizionale: la fabula (storia) rimaneva una condizione *sine qua non* per lui. Tuttavia, dal punto di vista della fabula, gli elementi decisivi del nuovo teatro tra gli anni '60 e '90 non possono essere compresi - nemmeno le forme testuali della letteratura drammatica (Beckett, Handke, Strauss, Müller, Kane, etc.). Il teatro postdrammatico è un teatro postbrechtiano.⁴

Lehmann identifica il binomio *mimesis/azione* come pilastro del dramma. In questo modello, lo spettacolo sarebbe un microcosmo che rimanda sempre a un'altra realtà, ovvero, il comportamento umano. Il teatro postdrammatico invece s'instaura con la caduta di essi, ossia, con la non identificazione del teatro con il dramma (o il "tragico", nelle parole di Hegel), proporzionando un cambiamento prospettico essenziale per il processo cognitivo dello spettatore. Ci spiega che «se non ci liberiamo di questo modello, non saremo mai capaci di percepire fino a che punto il modo in cui avvertiamo e riconosciamo la vita sia intensamente modellato e strutturato dall'arte: modellato e strutturato per modi di vedere, sentire e pensare, modi di significazione (Benjamin, 'Art des Meinens') articolati soltanto nell'arte e dall'arte [...]»⁵.

Accettiamo dunque questo paradigma come fondamentale per la lettura delle creazioni contemporanee, tanto a livello spettacolare che a livello di testo (letteratura drammatica). Dal punto di vista dell'artista, dovrebbe a mio avviso essere preso sia come strumento di riflessione critica sul proprio lavoro, sia come ampliamento delle possibilità tecniche espressive dell'autore di teatro, che può al di fuori delle categorie del dramma borghese gestirle meglio, mischiarle, farle implodere e addirittura eliminarle. Un ampliamento in divenire: l'apertura di una fi-

⁴ H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, tr. inglese di K. Jürs-Munby, Routledge, New York 2006, p. 33.

⁵ Ivi, p. 37.

nestra verso un *playground* dalla topografia complessa ma incredibilmente divertente. Dico *playground* perché mai come ora la giocosità dell'atto di scrittura ha preso il primato; scrivere per il teatro diventa principalmente esplorare con una cartina incompleta modi compositivi ogni volta diversi, permeabili all'inaspettato, e non per questo puramente formali. Lehmann ci ha fornito alcune coordinate: paratassi, simultaneità, gioco con la densità dei segni, musicalizzazione, irruzione del reale, tra altri elementi da esplorare⁶.

Catherine Bouko, nel suo *Théâtre et réception*, insiste sull'eccessiva elasticità del concetto di postdrammatico presentato in *Postdramatisches Theater*, sottolineando la necessità di una specificazione maggiore, più utile al lavoro critico. Bouko identifica il superamento del testocentrismo come la principale caratteristica di un teatro postdrammatico⁷. Questa visuale ci pare limitante, perché in questo caso il paradigma sarebbe applicabile più che altro all'evento scenico e ai suoi modi di ricezione. "Postdrammatico" diventa dunque una categoria analitica ristretta allo spettacolo come risultato di procedimenti di regia e di drammaturgia intesa come scrittura scenica, ma non applicabile direttamente all'analisi del testo in quanto oggetto letterario. Tuttavia, gli autori continuano a produrre letteratura teatrale, testi validi a sé stanti, che però non possono più essere analizzati con i parametri tradizionali. Può il modello aperto del "postdrammatico" servire specificamente come strumento di analisi dei testi teatrali contemporanei?

Gli scrittori di teatro, confrontandosi con la pratica teatrale delle neoavanguardie, ossia, con l'apparizione di forme come la performance e l'happening e il lavoro di registi come il menzionato Bob Wilson, hanno assorbito procedimenti che sono stati poi sperimentati nei loro la-

⁶ Cfr. *Ibidem*.

⁷ Cfr. C. Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Peter Lang, Bruxelles 2010, p. 24: «La creazione scenica è postdrammatica quando elabora un sistema che non comprende più il dramma nel suo centro; le procedure sceniche si emancipano allora dell'autorità del testo, nel caso ci sia uno».

vori, con risultati straordinari. A parte alcuni autori ritenuti oggi puramente postdrammatici, come Elfriede Jelinek, sono nate più che altro forme ibride, che *giocano ed esplorano* nuovi modi di comunicare con il pubblico. Non uso la parola “raccontare” perché le storie molte volte sono ridotte a un filo così tenue da sembrare assenti. In vista di ciò, l’approccio ai testi teatrali contemporanei deve essere per forza multiprospettico, senza escludere il sistema dramma, ma facendolo dialogare con il nuovo modello di lettura. A questo proposito, proprio la Bouko ammette:

Se Lehmann si permette di presentare Brook come postdrammatico, è verosimilmente perché definisce il teatro postdrammatico con una costellazione di tratti che ritroviamo in gradi diversi nelle creazioni sceniche. Il suo modello postdrammatico non esclude l’approccio a uno spettacolo o artista alla luce dei sistemi drammatici e postdrammatici, in funzione dei tratti su cui si vuole insistere.⁸

Postdrammatico, dunque, non come superamento del dramma, ma come categoria estetica diversa in evoluzione. Come ci illumina Karen Jürs-Munby nell’introduzione dell’edizione inglese dell’opera di Lehmann: «[...] speriamo che sia chiaro che ‘post’ non deve essere inteso come una categoria epocale o semplicemente come un cronologico ‘dopo dramma’, un superamento del passato drammatico, ma come una rottura e un andare oltre che continua a intrattenere rapporti con il dramma e che, in molti modi, è un’analisi o ‘anamnesi’ del dramma»⁹.

In questa sede, intendiamo riconoscere e approfondire alcuni tratti dei testi teatrali contemporanei che sfiorano le categorie del dramma. In specie, parleremo dei concetti di *frammento*, *movimento* e *polifonia*, sviluppati in ambito francese, ma a mio avviso assimilabili al paradigma del postdrammatico (anche se non espressamente menzionati da Lehmann). A questo proposito, prenderò come esempio un’opera del drammaturgo francese Michel Vinaver, *La domanda d’Impiego*. Benché

⁸ *Ibidem*.

⁹ K. Jürs-Munby, “Introduction”, in H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, cit., p. 2.

scritta nel 1971 – dunque ancora ignara degli esperimenti del decennio – presenta già tratti che potremmo definire postdrammatici, come del resto la maggior parte delle opere del drammaturgo, in maggior o minor grado, ma sempre indagatrici di nuove modalità espressive.

Un teatro per l'udito

Autore di spicco della scena francese, Michel Vinaver ha cominciato a scrivere negli anni cinquanta, più precisamente nel 1955, data del suo primo lavoro, *I Coreani*. Assimilato in modo approssimativo al Teatro del Quotidiano¹⁰, ha costruito il suo percorso artistico sulla scia della sperimentazione. Ha compiuto studi universitari negli Stati Uniti, avendo tradotto diversi testi letterari di lingua inglese, tra cui la *Terra desolata* di T.S. Eliot, autore con cui dice di aver imparato i suoi metodi di composizione¹¹. Vinaver ci parla della *giustapposizione*, ovvero, la messa in relazione dei materiali, tecnica che, nella mia esperienza d'autrice, reputo capitale per la scrittura del teatro. Ci spiega nei suoi scritti per il teatro che il principio della giustapposizione è quello di prendere il materiale brutto, a livello linguistico, per ottenere effetti ritmici, collisioni di suoni, cambiamenti di significato da una frase ad altra¹². Tale modo di pensare la scrittura porta l'autore a uscire da una logica drammatica per iniziare a utilizzare processi di costruzione mu-

¹⁰ Sul Teatro del Quotidiano, cfr. P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris 2009, pp. 280-281.

¹¹ D. Bradby, *The Theatre of Michel Vinaver*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1993, pp. 3-11.

¹² La parola “giustapposizione” è usata da D. Bradby (cit.) per descrivere il processo compositivo di Vinaver. Quest'ultimo lo spiega in altro modo: «[...] questo lavoro consiste nel mettere in relazione elementi materiali d'origine diversa. Bisogna aspettare che si creino connessioni, legami. Non in modo autoritario, non per la volontà dell'autore, nemmeno per un atto d'immaginazione, ma per la spinta della scrittura, che non sopporta di restare allo stato originale di magma. La mia scrittura appartiene al dominio dell'assemblaggio, del collage, del montaggio, della tessitura. [...] [Queste messe in relazione] sono di natura materiale – voglio dire, è al livello del linguaggio che esse si producono – effetti ritmici, scontro di suoni, slittamenti di senso da una frase all'altra, collisioni originate come mini-fenomeni di scarica ironica». M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre 1*, L'Arche, Paris 1998, p. 124 (tr. it. nostra) [c.n.].

sicali o iconici al di là di un racconto evidente o sotterraneo. Quello che conta sono appunto questi effetti di contrasto, interruzione, a volte anche il *nonsense* ben costruito, tra altri risultati che il drammaturgo è libero di costruire. E per gestire questa libertà immensa ci vuole non poca sapienza. Rispetto a questo tipo di processo di lavoro, adottato da Vinaver, commenta Sarrazac: «[...] il suo punto di partenza [di Vinaver] è un idioma ricco e variegato, la cui varietà comporta un amorfismo *a priori*, del quale però il significato emergerà attraverso il contrappunto, l'interruzione, l'ellissi»¹³.

Il lavoro dell'autore diventa, come abbiamo visto, la *messa in relazione del materiale*. In questo processo, a proposito della necessità identificata da Lehmann di uscire dal paradigma drammatico per capire come i nostri processi cognitivi sono in qualche modo condizionati da esso, in modo da ampliarli o sovvertirli¹⁴, dichiara Vinaver in modo alquanto rivelatore, che risponde a mio giudizio a un necessario aumento della consapevolezza dell'autore riguardo all'atto di scrittura: «Il lavoro del drammaturgo è assemblare e modellare i mattoni di linguaggio in modo tale da *rivelare come costruiamo le nostre immagini del mondo*»¹⁵.

Tale assemblaggio e modellamento di linguaggio, lavoro fondante della scrittura, diventa significativo (e quindi sovversivo¹⁶) nella misura in cui *rivela* meccanismi dati per scontati, mettendo il lettore/spettatore in una posizione indagatrice nei confronti dell'opera e dei processi di apprensione di essa (e, dunque, di conoscenza del mondo).

¹³ J.-P. Sarrazac, "Vers un Théâtre Minimal", in M. Vinaver, *Théâtre de chambre*, L'Arche, Paris 1978, p. 69 [tr. it. nostra].

¹⁴ H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, cit., p. 33.

¹⁵ M. Vinaver, citato in D. Bradby, *The Theatre of Michel Vinaver*, cit. (tr. it. nostra) [c.n.].

¹⁶ Accosto sovversivo a significativo, sulla scia di Vinaver, perché la sovversione è, per me, in quanto autrice, un discorso di qualità: tanto più intenso è il rovesciamento etico, estetico ed emotivo che un testo teatrale mette in atto, maggiore è la sua forza trasformatrice.

L'identificazione è stata per secoli il meccanismo fondante della drammaturgia, ma a misura che gli autori fanno scoppiare il personaggio, trasformandolo in un semplice proferitore di parole che non gli appartengono – citazioni, ricordi di qualcun altro, interventi dell'autore – riducendolo molte volte soltanto a un nome (il personaggio diventa un'operazione linguistica, non la mimesi di un soggetto), si viene gettati in uno stato di disorientamento che è soltanto l'apertura alla possibilità di apprensione del reale attraverso modalità diverse, più direttamente sensoriali (come nel caso di Vinaver, in cui la materia sonora è messa in primo piano; ma dovrei citare principalmente Novarina, autore che assolutizza questo principio) oppure estremamente formali. Riguardo queste ultime, potrei parlare della mia esperienza con *Plastic Doll*, testo che ho costruito a partire da una struttura puramente formale, che tocca momenti monologanti per poi passare a un confronto dialogato apparentemente autonomo dai primi. A misura che la struttura – che è senso in sé stessa, passaggio dall'io al noi – veniva riempita, i brani apparentemente autonomi, frammentati come una specie di mosaico, in stili dissonanti, iniziarono a disegnare possibilità di trame, nessuna definitiva, in un gioco di risonanze tutt'altro che aleatorio, che determinarono poi l'aggiunta della terza parte, il resoconto del cane testimone. Lavorare in questo modo diventa una scoperta continua.

In Francia, gli autori legati al Nouveau Roman (Sarraute, Pinget) hanno iniziato a sfidare la pratica drammaturgica come prolungamento dell'estetica da loro proposta alla prosa. Sarraute, ad esempio, nello scrivere *Per un sì o per un no* non costruisce personaggi ma entità linguistiche identificate soltanto con lettere (H1, H2, H3, H4). Vinaver, anche se non associato a questa corrente (ha pubblicato due romanzi prima di iniziare a scrivere per il teatro, ma è principalmente scrittore di teatro, al contrario degli altri) compie esperimenti simili, ma direi ancora più radicali nell'investigazione dei processi compositivi. Per Vinaver, infatti, il testo si presenta come una “struttura scoppiata, poli-

fonica”, un “miscuglio di dialoghi frammentari” di lunghezza diversa, che può andare da una parola a molte pagine¹⁷. A ogni replica, l’argomento (linee di discorso o pensiero, con le parole di Sanchis Sinisterra¹⁸) e il soggetto della parola possono cambiare, senza avviso, dissolvenza o fase intermedia. Vediamo un esempio:

WALLACE: Cosa facevano i suoi genitori nel 1927 nel Madagascar?

FAGE: Col braccio ripiegato era bello da guardare

NATHALIE: Papà se mi fai questo

LOUISE: Non ti ho lucidato le scarpe¹⁹

In questo piccolo frammento, tratto dalla prima scena della *Domanda d’Impiego*, si può osservare la sovrapposizione di quattro linee discorsive diverse, che si rapportano una all’altra in modo totalmente autonomo. La loro assenza di rapporto diretto crea un contrasto. Il primo piano discorsivo è quello riportato da Wallace, ossia, la situazione del colloquio aziendale. La seconda appartiene al rapporto tra Fage e sua moglie. L’aspettativa di risposta del lettore/spettatore in rapporto al primo piano viene frantumata dall’intervento di questo secondo piano (Fage non riesce a svegliare sua moglie perché la osservava mentre dormiva un sonno profondo), che istintivamente intendiamo mettere in relazione al primo, e la cui aspettativa di creazione di senso viene ancora una volta spiazzata dalla battuta di Nathalie, riferente al terzo piano, il rapporto di Fage con la figlia, che diciassettenne è rimasta incinta da un nero, battuta che riecheggia dal rifiuto all’aborto auspicato dai genitori.

¹⁷ Affermazione di Vinaver a proposito di *Par-dessus bord*, però estendibile, a mio avviso, alla sua intera pratica di scrittura. M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, L’Aire, Lausanne 1982, p. 27, in E. Eigenmann, *La Parole empruntée: Sarraute, Pinget, Vinaver*, L’Arche, Paris 1996, p. 157.

¹⁸ Non ci sono riferimenti scritti a riguardo, è un termine usato nei suoi laboratori di scrittura.

¹⁹ M. Vinaver, *La domanda d’impiego*, in Michel Vinaver, *Teatro minimale*, tr. it. di C. Repetti, Costa & Nolan, Milano 1984.

Ci sono dunque tutti gli elementi del dramma in potenziale: Fage, uomo disoccupato di una certa età, ha bisogno di un lavoro (un personaggio messo alle strette). Sua figlia è incinta (aumento della posta in gioco). Sua moglie, per superare le difficoltà finanziarie, inizia a lavorare, il che va contro i valori di cui Fage è portatore (complicazione). Tuttavia, questi elementi vanno sfilacciati e gestiti in modo *polifonico*. È il linguaggio e la sua sonorità a dettare la costruzione testuale, non l'azione intesa in senso classico e il suo meccanismo di causa ed effetto. A proposito della musicalità come principio orientatore, ci dice Vinaver: «C'è, nell'opera teatrale, 'una certa musica'. Lei non è soltanto una cosa in più del contenuto. Senza questa musica non ci sarebbe l'opera teatrale. La musica è parte integrante dell'opera teatrale»²⁰.

Tale concezione, tradotta in pratica come abbiamo visto, ricorda quello che Jelinek chiama "Sprachflächen", *superficie di linguaggio giustapposte* al posto del dialogo²¹, metodo adottato dall'autrice in quanto avverso all'illusione mimetica tipica del dramma. La graduale sparizione dei principi di narrazione e di figurazione a servizio della fabula (storia) favorisce un processo di autonomizzazione del linguaggio tipico dei testi organizzati in modo postdrammatico²². Il dialogo viene annientato o assume espressioni diverse, regolate per esempio dalle sonorità, superficie di linguaggio che affiorano per riportarci *frammenti* di situazioni, microdrammi, immagini sfuggenti, come possiamo osservare già nel Vinaver degli anni settanta.

²⁰ M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche, Paris 1998, p. 17 (tr. it. nostra).

²¹ C. Schmidt, *Sprechen sein. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen*. in <http://www.einarschleef.net/texte/Sprechen.html>, 19/04/2003.

²² Sull'autonomizzazione del linguaggio, Lehmann dice: «appare una cesura, importante per il teatro postdrammatico, nel principio [assimilato al teatro drammatico] che considera l'atto linguistico come azione: tale cesura mette in luce che la parola non appartiene più al produttore del discorso, non risiede organicamente nel suo corpo, ma rimane un *corpo estraneo*»: H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, cit., p. 147 (tr. it. nostra).

In questo tipo di testi non si può parlare di azione come asse portante, ma di *movimento*. Dalla definizione tradizionale di azione come «susseguirsi di eventi e atti che costituiscono il soggetto dell'opera drammatica» (Dizionario Larousse)²³ o «composizione dei fatti» (Aristotele)²⁴ o ancora, in un approccio semiologico, «elemento trasformatore e dinamico che permette di passare logicamente e temporalmente da una situazione all'altra» (Pavis)²⁵, si passa a una categoria più astratta. L'azione è per eccellenza drammatica, cioè, appartenente al sistema "dramma"; invece il movimento, termine proposto da Danan in un saggio del 1999²⁶, è il flusso che fa muovere il testo, che può essere meramente associativo, sonoro (piano del significante) o formale. Anche se l'autore lo sviluppa in rapporto al teatro di Ibsen e lo collega più direttamente al mondo cinematografico (cinema come scrittura del movimento), è da notare che si tratta anche di un termine musicale, che nell'accezione più ampia si riferisce alla progressione nel tempo della composizione sonora. Nel nostro caso, parliamo di movimento come progressione nel tempo della tessitura verbale, progressione non più legata a quello che nella drammaturgia classica viene chiamato intrigo. Ci dice Danan:

Nella scrittura drammatica, se il movimento, all'origine, è dato dall'azione, come riaffermato da Hegel dopo Aristotele, la crisi dell'azione fa sorgere altri tipi di movimenti, che debordano la nozione di azione. In una di queste dimensioni più decisive, il movimento può diventare, in una maniera non poco deleuziana, 'movimento dell'anima' [...] È un movimento meno apparente, che risulta della propria composizione dell'opera (o la presiede), dei livelli di senso in essa sotterranei e – riferimento obbligatorio al cinema – del suo montaggio.²⁷

²³ Voce "azione", Dizionario Larousse on line: <http://www.larousse.com/it/dizionari/francese/action/925> [tr. it. nostra].

²⁴ Aristotele, *Poetica*, tr. it. di D. Lanza, Bur, Milano 2004, p. 137.

²⁵ P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, cit., p. 8.

²⁶ J. Danan, "Mouvement", in J.-P. Sarrazac et al. (a cura di), *Lexique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 19.

²⁷ Ivi, p. 138.

Nel caso del testo di Vinaver, questo movimento non è dato da una progressione narrativa, ma quasi musicale, in cui è la ripetizione nel montaggio dei frammenti a produrre senso. Infatti l'autore afferma che *La domanda di impiego* è stata concepita con una struttura a “tema e variazioni”, prendendo come riferimento le *Variazioni Diabelli* di Beethoven. La pratica dell'autore, in questo modo di creare teatro, diventa più che altro un gioco, in cui il senso non è un punto di partenza ma un possibile risultato.

Questo modo di scrittura è legato al fatto che, per me, il tema della pièce resta indeterminato; niente arriva a giustificare di scrivere su un argomento. Quello che mi interessa all'inizio si presenta in modo molto nebuloso e non si orienta verso una storia, una fabula. Il mio punto di partenza è il contrario di una storia. Ho bisogno, al contrario, di storie multiple che irrigano la scrittura, ma nessuna di loro è autorizzata a diventare l'asse egemonico. La storia unica diventa un confortevole veicolo di comunicazione. Per me, oggi, il veicolo è la giunzione d'elementi refrattari gli uni agli altri, è il *montaggio*.²⁸

Il *montaggio* (e in ugual modo il *collage*), a mio avviso, è una nozione oggi indispensabile a chi scrive teatro e designa un effetto di eterogeneità e discontinuità che riguardano tanto la struttura quanto i temi del testo teatrale²⁹. Preso in prestito dal cinema (*Montaggio delle Attrazioni*, Eisenstein), esso mira alla distruzione di qualsiasi illusione di quella totalità organica che caratterizza la secolare concezione del testo teatrale come “bello animale”. Si può parlare di montaggio sia a livello macroscopico che microscopico dell'opera (macro e microdrammaturgia): la divisione in parti è una forma di montaggio, la successione delle scene, e così via, fino al livello cellulare delle parole che formano una battuta (e forse si potrebbe andare ancora più a fondo, negli interstizi delle sillabe). La presa di coscienza da parte dell'autore teatrale di questo concetto gli dà un'enorme libertà nei processi compositivi, e i suoi

²⁸ M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre 1*, cit., p. 290.

²⁹ Per la differenza tra montaggio e collage, vedere s.v. “Montaggio” in J.-P. Sarrazac et al. (a cura di), *Lexique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 131.

testi possono diventare meccanismi altamente complessi. L'opera non diventa più la concretizzazione di un'idea *a priori*, ma si apre a una pluralità d'interpretazioni.

Il superamento dello sguardo unico istaura una concezione *polifonica* del testo teatrale. L'uso del frammento come principio compositivo porta «alla pluralità, alla rottura, alla moltiplicazione dei punti di vista, all'eterogeneità»³⁰. Si tratta della conseguenza di una concezione allargata del teatro – o, per miglior dire, di teatralità – aperta alla sperimentazione e alla commistione tra le arti. Con l'avvento della regia, ha avuto inizio un processo di autonomizzazione dei linguaggi scenici. Come spiegato all'inizio, l'esplosione si è compiuta nella seconda metà del ventesimo secolo, con l'avvento delle neoavanguardie, in cui le arti tastano i propri limiti e si mischiano, dando luogo a fenomeni di ibridismo e interdisciplinarietà, di cui *Einstein on the beach* è emblematico. Come chiarisce Bernard Dort: «Constatiamo oggi una progressiva emancipazione degli elementi della rappresentazione e assistiamo a un cambiamento di struttura degli stessi: la rinuncia a un'unità organica prescritta a priori e il riconoscimento del fatto teatrale in quanto polifonia significativa, aperta allo spettatore»³¹.

Al di là della logica di superamento adottata dall'autore – la quale rifiutiamo a favore di un'idea di coesistenza tra diverse modalità di fare (e scrivere) teatro –, è importante notare come la scrittura teatrale abbia risentito e aderito a quest'abbandono della visione organica e unitaria dell'arte teatrale. Marie Christine Lessage, nel suo saggio *L'interartistique: une dynamique de la complexité*, ci dice che «la scena teatrale interartistica tende – è un'ipotesi – a esplorare altre forme d'esperienza spettatoriale: si tratta meno di far vivere attivamente una

³⁰ D. Lescot e J.-P. Sarrazac, in J.-P. Sarrazac et al. (a cura di), *Lexique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 89.

³¹ B. Dort, citato in M.-C. Lesage, "L'interartistique: une dynamique de la complexité", *Registres. Revue d'Études Théâtrales*, 13, 2008, p. 12.

storia drammatica, che un'esperienza sensibile, allo stesso tempo mentale e fisica, allo spettatore e spostare le sue zone abituali di comprensione e sensazione»³².

La nozione di testo teatrale polifonico risiede in questo fatto, nello spostamento del suo asse dal dramma alla percezione, dalla storia con un senso compiuto alla tessitura di suoni/immagini/etc., attraverso la giustapposizione di frammenti eterogenei messi assieme tramite l'arte del montaggio, a innestare cortocircuiti che tendono a produrre senso soltanto nella partecipazione attiva dello spettatore. Bachtin, il teorico della polifonia relativa al romanzo, fondamentale per tutta la critica letteraria novecentesca e fino a oggi, ci spiega che il personaggio (da lui designato eroe) classico è chiuso in un disegno monologico, poiché pre-costituito nel mondo dell'autore. «L'autocoscienza del personaggio è inclusa nella solida armatura, a lui inaccessibile dall'interno, della coscienza dell'autore che lo determina e lo raffigura, ed è data sul solido sfondo del mondo esterno»³³. Nel romanzo dialogico, «l'autocoscienza agisce come un principio di dissoluzione nei confronti di ogni fissità, come un principio di tormentante scissione»³⁴. L'eroe dei romanzi polifonici di Dostoevskij, per Bachtin, è invece «*pura voce*; noi non lo vediamo, lo *sentiamo*; e tutto ciò che noi vediamo e sappiamo oltre le sue parole non è essenziale e viene inghiottito dalla parola stessa, come suo materiale, oppure resta al di fuori di essa, come fattore stimolante e provocatore»³⁵. È questo il caso di Fage, "l'antieroe" vinaveriano de *La Domanda di Impiego*, che si delinea a noi in modo frastagliato, tramite l'ascolto di frammenti fluttuanti su un fiume di parole.

³² M.-C. Lesage, "L'interartistique: une dynamique de la complexité", cit., p. 25.

³³ M. Bachtin, citato in S. Sini, *Michail Bachtin, una critica del pensiero dialogico*, Carocci, Roma 2011, p. 118 [c.n.].

³⁴ G. Bottiroli, citato in S. Sini, *Michail Bachtin, una critica del pensiero dialogico*, cit., p. 118 [c.n.].

³⁵ M. Bachtin, citato in S. Sini, *Michail Bachtin, una critica del pensiero dialogico*, cit., p. 119 [c.n.].

Lehmann ci parla della *musicalizzazione* dei mezzi teatrali come tratto di un teatro postdrammatico, caratterizzata da una semiotica uditiva indipendente³⁶. Per designare le nuove drammaturgie che usano la materialità fonetica come matrice, utilizza il termine “Textscape” o “Teatro delle voci” e cita l’“audiopaesaggio” postdrammatico di Bob Wilson, il quale, nelle parole di quest’ultimo, crea una superficie di associazioni nella mente dello spettatore³⁷. Questo è anche il caso de *La domanda di impiego*. Per Lehmann, «[...] il teatro postdrammatico non mira tanto a farci udire la voce di un soggetto, ma mette in atto la disseminazioni di voci»³⁸. Anche se Fage, di fatto, appare come il personaggio attorno al quale la danza dei frammenti si organizza, l’eroe fallito alla ricerca di un lavoro, il senso del testo non consiste nel racconto del suo percorso, ma nella disseminazione stessa delle voci dei personaggi, che vanno alla ricerca del suo senso. A proposito del teatro di John Jesurun (scrittore, regista e artista multimediale americano), Lehmann ci parla del testo come “macchina di voci”, in cui un plot (e un personaggio principale di riferimento) non esistono di fatto, ma possono essere intuiti. Il teatro di Vinaver va in questa direzione. Infatti l’autore, al contempo teorico, ha messo a foco la distinzione abbastanza importante tra “testo paesaggio” (*pièce paysage*) e “testo macchina” (*pièce machine*), che ci ricorda la visuale di Lehman. Il termine “testo paesaggio” (*landscape play*) viene dal pensiero di Gertrude Stein, articolato nel suo *Geography and plays* del 1922. Stein difendeva la presa di distanza dall’azione come fondamento del dramma a favore dell’*esserci* del paesaggio il cui movimento interiore sarà creato dallo spettatore nell’assemblare gli elementi. Per Stein non si tratta soltanto di un’immagine di paesaggio, ma di una *musica*: il rifiuto della linearità a favore di un gioco di variazioni, ripetizioni e ritmi. Non a caso i

³⁶ H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, cit., p. 91.

³⁷ Ivi, p. 148.

³⁸ Ivi, p. 149.

suoi testi sono stati ripresi da Bob Wilson, come testi-materiale. Vinaver riprende questa nozione, adottandola nella sua pratica teatrale, come vediamo ne *La domanda di impiego*, e opponendola a livello teorico a quella di testo macchina, in cui l'azione si sviluppa per un meccanismo causale. A livello teorico, per lui, la nozione di testo paesaggio è molto più ampia di quella di Stein perché applicabile ad autori che vanno da Strindberg a Fosse, ma di fatto nel suo lavoro la porta a quel radicalismo avanguardista preconizzato dalla scrittrice americana proprio nella sua accezione musicale.

Scrittura in divenire

A mo' di conclusione, cerchiamo prima di riassumere i punti focali di quest'articolo. Il drammaturgo s'interroga su come reagire all'apertura data dalla performatività caratterizzata dall'ibridismo delle nuove forme dette postdrammatiche predominanti negli ultimi decenni. Nell'interrogarsi e spingere la sua arte più in là, lascia l'etichetta di drammaturgo per assumere quella più ampia di autore teatrale, o più precisamente, proposta mia, *montautore teatrale*. La sua indagine estetica è caratterizzata principalmente dalla ricerca dell'*eterogeneità* e *incompiutezza* come ideale, utilizzando la *giustapposizione* come principio poetico fondante dell'arte del *montaggio testuale*. Nel fare questo, riabilita il ruolo del testo, senza per questo proporre un ritorno al testocentrismo. Infatti, l'autore teatrale contemporaneo pensa (o, secondo la mia esperienza, dovrebbe pensare) il suo testo sempre in relazione agli altri linguaggi implicati nell'evento spettacolare. È proprio questo, paradossalmente, a rinnovare il fare artistico dello scrittore di teatro e riaffermare l'autonomia del testo come oggetto letterario. Penso per esempio alle mie collaborazioni con musicisti, le quali mi hanno fatto capire che lasciare spazio all'altro nella scrittura non vuol dire necessariamente una perdita di autonomia della composizione testuale. In *Appena prima, appena dopo*, il testo che ho iniziato a scrivere

nell'ottica di un libretto per un'opera da camera, si è poi rivelato un testo teatrale nel senso compiuto del termine, in cui alcune scene erano suggerimenti autonomamente significanti, attentamente montati per un lavoro secondo del compositore/regista. Come afferma Jean-Luc Nancy, «le arti si fanno le une contro le altre»³⁹. Un testo “bucato”, “fratturato”, “irrisolto” non è assolutamente sinonimo di dipendenza da qualcos'altro. Il che però non significa qualunquismo ma sapienza compositiva. Recentemente, ho letto il testo di Daniel MacIvor (autore, attore e regista canadese) *IN ON IT*, e trovo interessante menzionarlo come esempio di convivenza fertile tra dramma e postdramma. Si tratta di un testo apparentemente appartenente alle modalità di scrittura anglosassoni, molto realistiche, anche perché lì le regie sono ancora molto asservite al testo proprio perché questo già prevede in sé la propria regia. Per cui abbondanza di didascalie, con cambi luci, indicazioni musicali specifiche, etc. All'intreccio di due piani narrativi sopraggiunge un terzo livello, quello del qui e ora della performance, quell'irruzione del reale tanto cara al postdrammatico. Dunque, per quanto riguarda la domanda “Possono le categorie concettuali legate al postdrammatico essere utili per l'analisi del testo teatrale oggi?”, la mia risposta è sì, sottolineando però la premessa che il postdrammatico è un modello aperto, una cartografia ancora da approfondire e ampliare, e non è possibile eliminare le categorie tradizionali come personaggio, azione e conflitto, ma sì cogliere i loro mutamenti per comporre un quadro più ampio, forgiando nuovi concetti, applicabili quando funzionali, considerando che l'ibridismo è una caratteristica piuttosto comune nei testi teatrali contemporanei. I concetti di *frammento*, *movimento* e *polifonia*, anche se utilizzati precipuamente da studiosi francesi, si adattano bene al paradigma.

³⁹ J.-L. Nancy, *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2000, p. 159.