

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

49



internet: www.teatrinodeifondi.it

e-mail: cisd@teatrinodeifondi.it

Matéi Visniec

Drammi di resistenza culturale

I Cavalli alla finestra

La Donna come campo di battaglia

*con un saggio introduttivo di
Gerardo Guccini*

*e una nota sulla traduzione di
Pascale Aiguier, Davide Piludu e Giuseppa Salidu.*

© Teatrino di Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2009

via Zara, 58 – 56024, Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it

e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-273-4



PENSARE I CORPI.
I TEATRI DI VISNIEC
di Gerardo Guccini

Il testo: progetti scenici in libertà

Le pièces di Visniec vengono frequentemente messe in scena sia in Francia che in Romania e nei paesi dell'est, dove costituiscono argomento di studio nelle scuole di recitazione, fanno parte dei repertori delle compagnie, sono rappresentate in ambito scolastico e alimentano le proposte dei festival, coprendo, nel complesso, un'area eterogenea che include gli ambiti dell'informazione, dell'innovazione e del sociale. In Italia, simili connessioni vengono in genere stabilite da teatranti e formazioni. Si pensi, per non fare che qualche esempio, ai percorsi del 'teatro di narrazione', che nasce combinando le esperienze della ricerca e del teatro ragazzi, oppure alle attività del Teatro delle Albe e della Compagnia della Fortezza: realtà che coniugano il rinnovamento linguistico a pratiche laboratoriali e di costruzione scenica con attori sociali o attori-non-ancora-attori. Sono invece introvabili, da noi, drammaturgie scritte che si siano affermate da sé – esclusivamente veicolate dal potere attrattivo del testo – nei diversi contesti della cultura specialistica, del sociale e dell'innovazione allo *status nascendi*.

Visniec, inoltre, si distacca nettamente dagli autori/uomini di scena della recente tradizione italiana, come, per non ricordarne che una significativa scelta, Dario Fo, Vittorio Franceschi, Giuliano Scabia,

Enzo Moscato, Marco Martinelli, Spiro Scimone, Emma Dante. Il suo rapporto col mondo teatrale è infatti quello di un autore puro, che scrive, spesso su commissione, opere letterarie che additano i lineamenti interpretativi e scenici della rappresentazione. Nonostante ciò, i suoi testi, nel diffondersi, suscitano legami che ricordano la mobilità relazionale dei teatri d'innovazione. E cioè evidenziano, a seconda delle circostanze e delle modalità d'uso, qualità che corrispondono alle esigenze di gruppi ancora in cerca della propria identità artistica, di compagnie affermate, di sperimentatori scenici e di individui sociali attratti dalle capacità relazionali del mezzo teatrale¹.

Le drammaturgie di Visniec restituiscono le dinamiche del reale come gli spettacoli di narrazione e di teatro civile; presentano caratteri originali e fortemente delineati come i testi della tradizione; consentono, come gli schemi vuoti dell'animazione teatrale, un'ampia libertà di attuazione e pensiero, poiché, pur coinvolgendo gli attori, non chiedono loro di immedesimarsi né di sottomettersi al disegno espressivo dell'autore. Al proposito, Visniec è esplicito. Persino le didascalie, nel suo teatro, sono rivolte all'immaginazione del lettore e non devono venire in alcun modo considerate progettuali vincolanti e necessarie. Dice:

Non impongo mai niente, anche quando do delle indicazioni, delle didascalie... che tra l'altro più invecchio più diminuiscono, perché per me le didascalie sono come le indicazioni sulle autostrade. Per esempio se voglio andare a Lione devo seguire le indicazioni per Lione e non per Strasburgo, sono indicazioni generali perché il regista e gli attori non si perdano del tutto; ma

¹ Gli allestimenti italiani testimoniano efficacemente la varietà degli interessi suscitati dal teatro di Visniec: alle rappresentazioni effettuate da giovani formazioni (il Teatro Laboratorio Alkestis di Cagliari e Mali Weil di Milano) si affiancano infatti le produzioni del Teatro Stabile di Catania (*Come spiegare la storia del comunismo ai malati di mente* con la regia di Gianpiero Borgia) e della Compagnia Teatro dell'Argine, realtà di punta nell'elaborazione di linguaggi teatralmente fondati e aperti alle problematiche del sociale (*Del sesso della donna come campo di battaglia nella guerra in Bosnia* con la regia di Nicola Bonazzi). Va segnalato, quale indizio della fortuna di questo autore nei paesi dell'est, che Irina Puscas e Mihail Lebeclenco, due attori/migranti di origine moldava che ora collaborano con il Teatro dell'Argine, si sono formati presso l'Accademia di Teatro, Musica e Arti Plastiche di Chisinau, recitando testi di Visniec.

non dico troppo perché nella mia vita ho conosciuto situazioni di grande diversità, ho visto attori e registi che hanno rispettato alla lettera tutte le mie didascalie realizzando brutti spettacoli e altri che invece hanno introdotto nuovi elementi realizzando bellissimi spettacoli. C'è un mistero, e il mistero perché il cocktail possa esplodere consiste nel lasciare la libertà ai registi e agli attori, nell'avere fiducia in loro. Non dico che ogni volta che vedo le mie pièce le capisco, ma ad ogni modo lascio sempre la libertà totale².

Se Visniec evidenzia le dinamiche gestuali e di movimento, i comportamenti e gli oggetti scenici, non lo fa dunque al fine di ingabbiare preventivamente la rappresentazione spettacolare. Piuttosto, il suo scopo è attivare un immaginario drammatico, che solleciti le «libere» reazioni di registi e attori. Si tratta d'una posizione che non combacia con la datata idea «secondo cui l'essenza dell'arte teatrale consisterebbe nel dar vita – o dar scena – alla parola del poeta»³, né corrisponde ai principi della più avanzata teatrologia, che, postulando l'assoluta indipendenza dell'atto teatrale, richiedono ai testi drammatici di superare le normali regole del genere e di escludere, quindi, «elementi che lascino pre-vedere la rappresentazione»⁴. Per risultare contemporanei i testi scritti in vista del teatro dovrebbero evitare di distinguere «tra dialogo e monologo o fra testo e didascalia»; eliminare «la categoria “personaggio”», le «caratterizzazioni psicologiche ben definite» e «una storia con un inizio e una fine»; ricorrere a «scritture frammentarie, disarticolate e pluridirezionali, che implicano un'arte del montaggio di tipo quasi cinematografico»⁵.

² *Intervista di Giuseppa Salidu a Matéi Visniec* (Paris, 2 febbraio 2008), in Gerardo Guccini (a cura di), *Il teatro di Matéi Visniec con due Appendici sulle drammaturgie di Stefano Massini e Vittorio Franceschi*. Dispensa del corso di Storia del teatro e dello spettacolo, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea DAMS, a. a. 2008/2009, pp. 20-21.

³ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 12. Lo studioso critica fortemente le analisi testuali che connettono la composizione testuale alla realizzazione scenica, postulando la piena indipendenza delle due dimensioni.

⁴ *Ivi*, p. 16.

⁵ *Face à face: scritture del reale*, a cura del comitato artistico di *Face à face* (Olivier Descotes, Antonio Calbi, Gioia Costa, Christine Ferret, Massimo Monaci), in Wajdi Mouawad, *Incendi*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2009, pp. 8-9.

Questi requisiti riflettono la storica trasformazione dell'autore in dramaturg⁶, e cioè in specialista del testuale all'interno d'una teatralità post-drammatica⁷; per questa stessa ragione, però, tendono ad escludere quelle figure d'autore, che, agendo al di fuori dei cliché e della routine, hanno ricavato dall'esperienza e dalla rielaborazione dei modelli novecenteschi linguaggi testuali organici alle trasformazioni del mondo contemporaneo e, quindi, in assonanza con le percezioni e le idee dei teatranti. Oggi, come all'epoca di Shakespeare, di Molière, Goldoni, Pirandello o Beckett, le forme emergenti del testo consentono all'attore di rilanciare la propria identità artistica e personale partecipando alle problematiche dibattute nel sociale. Dunque, scrivere pièces provviste di indicazioni sceniche e abitate da personaggi caratterizzati non conduce necessariamente al ripristino d'un teatro passatista. E ciò per la semplice ragione che il progetto spettacolare insito nelle forme drammatiche non nasce come coercitivo strumento di realizzazione scenica, ma in quanto manifestazione d'un linguaggio che traduce l'esperienza del mondo in voci di persone che agiscono.

Valutare la carica innovativa e la consapevolezza concettuale d'un testo sulla base dei soli requisiti formali (la continuità o la frammentarietà; la trasparenza narrativa o la concentrazione autoreferenziale) trascura un essenziale veicolo della diffusione scenica. E cioè il rapporto d'empatia e solidarietà culturale che si può comunque stabilire fra il teatrante e il dramma scritto. Coniugando la propria linea di ricerca all'attivazione di personaggi che agiscono nello spazio e nel tempo d'un mondo teatrabile, l'autore trasmette all'opera le scoperte compiute e i problemi affrontati nel comporla. Sicché il lettore/teatrante, attraverso la lettura, si rapporta a un processo

⁶ Commentando il percorso di Renata Molinari, Meldolesi osserva che, nel teatro italiano d'innovazione, il dramaturg ha storicamente connesso la propria operatività alla crisi del dramma svolgendo, nella prospettiva laboratoriale, un ruolo imprevisto: quello di «aut[ore] interno al lavoro di scena». (Cfr. Claudio Meldolesi-Renata M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, p. 162).

⁷ Cfr. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic Theatre*. translated and with an introduction by Karen Jübs-Munby, Routledge, London and New York 2006 (ed. tedesca: Verlag der Autoren, D-Frankfurt am Main 1999).

creativo che lo sfida a combinare a sua volta, in base ai propri strumenti operativi, conoscenze teatrali, esperienza del reale e immaginario drammatico. In altri termini, la libertà dimostrata dall'autore nel comporre il dramma richiama quella, affatto speculare, dei teatranti: perché «il cocktail esplode», come dice Visniec, occorre che lo spettacolo nasca dal loro incontro, trasformandosi, da rappresentazione d'un progetto drammatico, in una riscoperta teatrale del testo. Operazione che può sfociare tanto nella riproposizione delle indicazioni originarie, che nell'individuazione di possibilità impreviste, ma, comunque, innestate a un processo di realizzazione, per così dire, a staffetta, dove il passaggio del testimone fra l'autore e i teatranti si verifica all'atto della lettura.

Il fatto che, come è stato giustamente rilevato, la pièce non sia «incinta del suo spettacolo»⁸, non cancella né il progetto spettacolare insito nella scrittura drammatica né il suo impatto sui teatranti, che, proprio nella costituzione virtuale dell'evento, possono ritrovare materiali, dinamiche e sollecitazioni da applicare al proprio lavoro. D'altra parte, il progetto spettacolare sta al testo come lo scheletro o il sistema nervoso o quello venoso – non il feto – stanno al corpo della donna. L'opera scritta nasce infatti dalla dislocazione immaginaria delle presenze e delle voci nello spazio e nel tempo della rappresentazione, quindi, ancor più che richiedere l'attuazione del progetto spettacolare che contiene, ne è, essa stessa, lo svolgimento virtuale. Sotto questo profilo, ogni scrittura drammatica è consuntiva⁹. Limitarne le risorse a scripts oscillanti fra materia verbale e notazione progettuale¹⁰, nega ai teatranti la

⁸ Ferdinando Taviani, *op. cit.*, p. 16.

⁹ Il testo teatrale appartiene all'universo della scrittura, ma guarda anche alla concretezza del mondo teatrale, a partire dal quale è spesso composto e al quale tende a rivolgersi. Siro Ferrone distingue i testi in «consuntivi» e «preventivi» a seconda che risultino da processi spettacolari in atto o che li predispongano progettualmente. Cfr. Siro Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», 1988, n. 3, pp. 37-44.

¹⁰ Lo script è il materiale di programmazione dell'evento spettacolare, un materiale pre-testuale che, pur facendo capo alla scrittura di scena, se ne distingue in quanto costituito da nuclei letterari e poetici non ancora destesi teatralmente. Cfr. Ruggero Bianchi, *Lo script: dal (pre)testo al (post)testo*, in *Nuovo teatro U.S.A. script e/o performance*, a cura di Ruggero Bianchi, in «Quarta parete», novembre 1981, n. 6.

possibilità di riferirsi al dramma come a uno specchio accessibile, dove le crisi, le pulsioni e le necessità del reale appaiono in forme teatrabili, che, trasposte e rescisse dall'unità della scrittura, confluiscono nella vita dei teatranti che vi si sono riconosciuti e le agiscono scenicamente.

Incominciamo con l'osservare alcune caratteristiche generali del teatro di Visniec, evidenziando i loro punti di contatto con le dinamiche culturali e operative delle pratiche sceniche. Queste drammaturgie

- sviluppano un pensiero sulle problematiche del mondo contemporaneo (la guerra, i rapporti di coppia, il lavaggio dei cervelli, la disgregazione della memoria), facendo agire i personaggi in situazioni simbolicamente rilevate;
- si affidano a un eclettico parlato che declina modalità epiche (narra), drammatiche (caratterizza chi le pronuncia) e liriche (costruisce immagini);
- riprendono le modalità delle avanguardie letterarie del teatro¹¹ (Ionesco e Beckett in particolare modo), mostrando come le loro esplorazioni nell'umano si siano progressivamente convertite in espressioni – a questo punto “realistiche” – di ciò che l'umanità è diventata;
- utilizzano la tipologia del personaggio oggettivato, che non ha un vissuto biografico e si identifica nei gesti che compie e in ricorrenti ossessioni, facendone il cardine d'un linguaggio aperto alle istanze del presente;
- coniugano comico e tragico perseguendo un'essenziale – e quasi cechoviana – levità di stile.

Affrontarle significa, non solo conoscere un autore ancora ignoto in Italia, ma darsi modo di analizzare, su un significativo campione di

¹¹ Per non ricorrere alla discutibile definizione di «teatro dell'assurdo» coniata da Martin Esslin (cfr. Marvin Carlson, *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, Bologna, il Mulino, 1988, Ia ed. 1984, pp. 445-446), continuerò a riferirmi a Beckett e a Ionesco come alle «avanguardie letterarie» sottintendendo “del teatro”. La loro incidenza sulla drammaturgia di Visniec è esaminata in Laura Pavel, *Matéi Visniec and the paradoxes of theatrical imaginary*, in «Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Studia Dramatica», n. 2/2007, pp. 31-37.

opere e approcci scenici, le condizioni e le dinamiche del ritorno dei teatranti al testo. Fenomeno che appare sempre più evidente anche in Italia¹², e non solo in Francia, dove, fin dalla metà degli anni Ottanta, si è reso esplicito ciò che Plassard definisce «il ritorno degli autori drammatici»¹³.

I capitoli di questo saggio introduttivo affrontano i teatri di Visniec: il teatro mentale di cui le drammaturgie scritte sono testimonianza consuntiva e prolungamento formale, e i teatri concreti che hanno trovato nelle opere di questo autore interrogativi e risposte intorno al senso del lavoro scenico. Partendo da quest'ultimo punto, osserveremo le connessioni che, attraverso la lettura, si sono stabilite fra il linguaggio drammatico di Visniec e il pensiero dei suoi registi/lettori, i percorsi biografici e le modalità drammaturgiche di questo autore. L'introduzione si conclude con una dettagliata analisi del secondo testo antologizzato: *La Donna come campo di battaglia*. È una composizione anomala. Mentre Visniec privilegia personaggi senza storia e situazioni surreali che aggrediscono il senso della realtà senza imitarne gli svolgimenti esteriori, *La Donna come campo di battaglia* riguarda precisi eventi storici e presenta realistici personaggi/persona.

Un'ultima osservazione metodologica. Nel 1988, la teatrologia ha riconosciuto «che le teorie teatrali sono fatti del teatro nella storia,

¹² Osserva Paolo Pappa: «La progressiva marginalizzazione del teatro e il ritorno della drammaturgia di parola, sono questi i due aspetti più significativi dell'ultimo quindicennio del secolo per quanto attiene alla scena italiana [...]» (Paolo Pappa, *La drammaturgia di fine millennio*, in *Il teatro dei testi La drammaturgia italiana nel Novecento*, Utet, Torino, 2003, p. 159). Per un panorama delle nuove drammaturgie testuali al sud cfr. Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante 'mPalermu, Carnezzaria, Vita mia*, Edizioni Ets, Pisa, 2009; Dario Tomasello, “Sud continentale” e “Scuola siciliana”: tessere per un mosaico, in «Prove di Drammaturgia», n. 2/2009, in corso di stampa.

¹³ Didier Plassard, *Valère Novarina, Didier-Georges Gabily: pour un potlach des représentations*, in P. Duquenot-Krämer (a cura di), *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, «Études théâtrales», 2000, n. 19. Per un inquadramento storico del ritorno degli autori drammatici nel teatro francese cfr. Marco Consolini, *Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese*, in Roberto Alonge – Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 331-433, e, in particolare, il cap. *La scrittura drammatica*, pp. 426-433.

al pari di altri fatti, come la produzione drammaturgica, le rappresentazioni, i modi recitativi degli attori, ecc.»¹⁴. Ora, dopo vent'anni di continuo distanziamento ideologico del dramma testuale dal teatro, sarebbe opportuno invertire i termini della considerazione ricordando che anche le produzioni drammaturgiche sono fatti del teatro nella storia, al pari delle teorie teatrali. Lo studio che segue si muove nel senso di questa ricomposizione.

Il teatro dei registi/lettori

Le pièces di Visniec hanno suscitato nei loro interlocutori scenici percezioni così essenziali e nitide da configurare, già al momento della lettura, gli elementi del processo spettacolare. Dice Guy Retore, regista e direttore del Théâtre de l'est parisien, parlando de *La Donna come campo di battaglia*: «Fin dalla lettura, è l'urgenza di presentare la pièce sulla scena che s'impone prima di tutto»¹⁵. Le parole di Visniec inducono il bisogno di trasmettere al pubblico quanto viene in primo luogo recepito alla lettura del testo. Al proposito, Retore parla di «espansione» delle parole. Concetto che, in qualche misura, sostituisce e include quello di «interpretazione drammatica»:

In Visniec, le immagini nascono da parole crude e poetiche. Da una scrittura dove l'estrema violenza delle parole e di ciò che scoprono s'allea a una musicalità, a un ritmo, a una poesia, che rendono ancora più forti la violenza e l'orrore veicolati da questa situazione estrema.

Sembra che una tale opera richieda un messa in scena rigorosa e sobria, svuotata d'ogni naturalismo. Noi siamo nell'universo dell'orrore e dell'in-

¹⁴ Franco Ruffini, *Scienza, ideologia, teoresi, sulle teorie del teatro*, in Marvin Carlson, *Teorie del teatro. Panorama storico e critico* cit., pp. 9-28:9.

¹⁵ Cfr. http://www.chartreuse.org/Site/Cnes/Archives/Archives_Data/ResidJanv_Avril2004/Visniec-doc/Visniec-pieces.doc. Il sito della Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon riunisce numerose testimonianze registiche. A questa fonte si riferiscono anche le successive dichiarazioni citate in questo paragrafo, con l'eccezione di quelle di Beuredon, di Bonazzi e dei traduttori italiani di Visniec (Aiguier e Piludu).

dignazione. Le parole non bastano a se stesse, aiutiamole a espandersi. Come sempre a teatro, l'azione dell'attrice fornirà l'essenziale.

Le riflessioni dall'attore e regista Benoît Vitse, direttore dei Centri Culturali Francesi di Iassy, in Romania, e di Kiev, in Ucraina, hanno per oggetto le pièces che rinnovano e adattano al mondo contemporaneo le poetiche del teatro dell'assurdo. In queste opere, dice Vitse, Matéi Visniec «ci fa vedere attraverso l'opacità di questo mondo»; modella realtà più vere di quelle reali; anima personaggi che sentiamo sorprendentemente affini («les personnages sont nos frères et nos frères deviennent des personnages»).

La chiave di volta della sua drammaturgia sta nella poetica precisione delle parole, che veicolano immagini e sensazioni (di umido, di oscuro, di secco), costruendo il dramma a partire da ciò che i personaggi, posti in determinate situazioni, vedono, avvertono, ascoltano, fanno, ricordano, pensano, immaginano. Visniec, osserva Vitse, modella pièces nelle quali il lettore, come in un rinascimentale teatro della memoria, reperisce immagini di cose, che si fanno figure del proprio pensiero:

Di fatto, una pièce di Visniec è una piccola scatola. E io immagino spesso tutte queste scatole che non vengono mai inscatolate, ma che si tengono in equilibrio l'una sull'altra con profondo disprezzo di tutte le forme di pesantezza. Se ne prende una perché la sua forma ci piace e ci invita. Non si sa mai cosa ci si va a trovare. Certune, d'altra parte, non sono così facili da aprire; è possibile che ci si lasci qualche unghia. Ma una volta sollevato il coperchio c'è tutto un mondo, della terra, delle piume, della pioggia. E poi uno strumento musicale che brilla in un angolo oscuro.

Se Retore evidenzia la necessità di *estendere* scenicamente le parole, Vitse si pone piuttosto il problema di come *ricollocare* a teatro le immagini che ne vengono veicolate:

E poi, bisogna chiudere la scatola, ma niente ci rientra più! Come un ladro si sistema il tutto più discretamente possibile e si va via, con aria falsamen-

te indifferente. È allora che sentite battervi sulla spalle: «Ma che cosa ci se ne fa del violoncello?»¹⁶.

Yvan Romeuf, che ha rappresentato con la compagnia L'Egrogore di Marsiglia, il *Teatro decomposto o l'uomo pattumiera*, spiega come la lettura d'una pièce di Visniec sia un'esperienza più prossima alla partecipazione ad un evento teatrale che alla sua fruizione:

Per un attore o un regista, lavorare su un testo di Matéi Visniec, è innanzitutto un piacere dei sensi. Dalla prima lettura avvertiamo nel più profondo del nostro essere come la vibrazione d'un grande battello che ci porta verso una destinazione che, già in passato, abbiamo potuto presentire. Si ha la sensazione d'un grande volante che gira nella nostra carne.

A somiglianza dell'attore, il regista/lettore incorpora il testo, reagendo alle sue parole con tensioni e movimenti fisici:

a misura che la lettura avanza, il bordo delle nostre labbra si distende e, a forza di piccoli gridi, di risate a gola aperta si atterra affaticati e rotti in un mondo che talvolta è proprio il nostro.

Da queste reazioni immediate si sviluppano conoscenze che il regista/lettore, in un secondo momento, confronta alle immagini di Visniec, districando le ombre che le une allungano sulle altre:

Allora si apre la finestra e cercando di guardare e di penetrare il pensiero dell'umano ci si accorge con stupefazione che Matéi Visniec non aveva

¹⁶ Vitse fa riferimento al titolo d'una pièce di Visniec: *Mais qu'est qu'on fait du violoncelle?* Testo scritto nel 1990; pubblicato, nella versione rumena, nel 1996 (ed. Cartea Româneasca Bucarest) e, in quella francese, nel 1999 (ed. Crater). La pièce è stata rappresentata per la prima volta, in Romania, dal Teatro di Stato d'Oradea (1995), in Francia, dal Théâtre du Lucernaire di Parigi (1998), con la regia dello stesso Astier. In una sala d'attesa: l'uomo col giornale, la donna con la violetta, il vecchio con la canna. In un angolo, l'uomo col violoncello suona una melodia in modo sempre più ossessivo e minaccioso, sicché gli altri presenti, dopo averlo inizialmente lodato, si organizzano contro questa aggressione musicale imprevista.

che qualche misura di vantaggio per descriverci delle situazioni, darci dei personaggi che non potevamo ancora supporre.

Pascal Papini e Christian Auger risalgono alle cause dei ricorrenti effetti di queste drammaturgie sui registi/lettori. Papini, regista, attore e professore al Conservatorio d'Arte Drammatica di Avignone, confronta i personaggi di Visniec alla dimensione antropologica degli eroi tragici. Mentre questi ultimi oggettivano un destino, i primi, tutto all'opposto, hanno una consapevolezza di sé precaria e relativa, quando non addirittura simulata, quasi a coprire il vuoto. Scrive Pascal Papini:

Sotto il suo apparente tono di commedia il teatro di Visniec tratta dell'*identità*. Visniec è vissuto in un mondo dove l'oppressione e la delazione conducevano alla negazione dell'individuo. Nel nostro universo di comunicazioni e liberalismo questa problematica dell'identità si pone altrettanto, ed è in questo stato di *vagabondaggio moderno* che il suo teatro ci parla.

Qui, non è questione di eroi. Il destino degli esseri e i loro combattimenti non s'affermano, come nella tragedia classica, attraverso il dovere, il potere, la passione. Qui, la codardia è la regola. E il semplice fatto di vivere resta una forma di resistenza.

Le drammaturgie di Visniec immettono il lettore in un flusso immaginaria che lo riporta, in primo luogo, alla sua *identità* personale. Perché questi percorra naturalmente, passo dopo passo, le gradazioni che vanno dalle immediate impressioni testuali alla condivisione, nel nocciolo profondo del discorso, delle problematiche identitarie, occorre però che il linguaggio drammatico coinvolga la sua percezione del reale, facendo delle esistenze designate dal testo contesti di esperienze analoghe a quelle del vissuto.

Lo strumento di questa strategia retorica viene lucidamente individuato da Christian Auger. Attore, regista e direttore della Compagnia Pli urgent di Lione, Auger ha contribuito in modo sostanziale alla fortuna scenica di Visniec, allestendo, fra il 1993 e il 2002, sei

prime rappresentazioni di sue pièces¹⁷. Solo lui, fra i registi/lettori di Visniec, ha notato che questa drammaturgia coltiva simultaneamente divergenti pulsioni, ricavandone ossimori stilistici e concettuali che coniugano semplicità e complessità, universalità e dettaglio, precisione e imprecisione, realtà e irrealtà:

Parlare d'un [...] testo di Matéi Visniec pone sistematicamente il problema estremamente complesso della semplicità estrema! Non solamente perché accedere a questa semplicità dovrebbe essere a priori lo scopo di ogni regista in rapporto a qualsiasi autore, ma soprattutto perché alla precisione quasi maniacale della scrittura "Visniechiana" s'oppone l'universalità dei suoi propositi. [...] Parlare di "Pane" [riferimento alla pièce *Du pain plein le pochés*] è parlare di "Pane" ma è soprattutto parlare del mondo e dei nostri comportamenti, parlare degli uomini di oggi, ma anche senza dubbio degli uomini di ieri e di domani. [...] Visniec [...] è un colore vivo che si è scolorito ma rimane vivo. È un gesto talmente preciso nella sua imprecisione da rendere il quotidiano inconcepibile e l'inconcepibile quotidianamente contemporaneo. È una pietra dolce al palato come uno zucchero, una golosità dura come un sasso.

L'ossimoro non è figura indicativa del teatro di Visniec perché vi ricorra con frequenza, ma perché lo spiega. Uno sguardo alle poetiche di questo autore, conferma le indicazioni di Auger.

Debitore delle drammaturgie di Beckett e Ionesco, Visniec colloca i personaggi in situazioni aperte; e cioè non predeterminate da *plot* o *schemi d'intreccio*. Lì, il loro agire improvvisa divagazioni mnemoniche, dialoghi e percorsi emozionali e di senso, che richiedono all'immaginazione dell'autore più le funzioni di un performer creativo che non quelle di un attore/interprete. Non si tratta, per lui, di interpretare testualmente il personaggio conducendolo agli

¹⁷ Si tratta di lavori, in parte, composti durante la fase rumena (*Du pain plein le pochés* e *L'ultimo Godot*), in parte, scritti direttamente in francese (*La storia degli orsi panda raccontata da un sassofonista che ha un'amichetta a Francoforte*; *Paparazzi o la cronaca di un'alba abortita*; *La vecchia signora che fabbrica 37 cocktails molotov al giorno*; *Riccardo III non s'ba da fare*).

appuntamenti prestabiliti dall'intreccio, ma di farlo agire, cogliendo al volo, fra le sue improvvisazioni, gli elementi da rilanciare e riprendere nella strutturazione la scena¹⁸. Il *narrato* che le soluzioni tradizionali derivano da uno strato antecedente a quelli della *fabula* e dell'*intreccio* o *plot*, che ne costituiscono rispettivamente l'organizzazione in forma di storia e di rappresentazione¹⁹, viene così a coincidere, in questa diversa declinazione delle funzioni compositive, con lo svolgimento d'una «scrittura scenica» letterariamente espressa²⁰. Visniec non cancella la narrazione, ma anziché trarne *liason des scènes* o *plot* che vincolerebbero il corso delle azioni, la fa emergere direttamente dalle dinamiche dell'intreccio oppure dall'esposizione monologica del personaggio oppure ancora da sistemi di affioramenti e varianti che connettono le situazioni della pièce, spesso concepite come episodi staccati (i tre dialoghi dei *Cavalli alla finestra*, i quadri di *Paparazzi*) o come stazioni d'un percorso rituale (le nove notti de *La storia degli orsi panda*). Centrali, dunque, nel suo teatro, le funzioni segniche della parola, che porgono all'immaginazione del lettore le cose dette e colui che le dice. La parola che descrive, rappresenta, comunica ed evoca esperienze d'ordine visivo e musicale, è l'autentica protagonista dell'opera di Visniec, non perché ne sia il fine, ma perché vi costituisce un mezzo espressivo *tuttofare*: definisce i personaggi in assenza

¹⁸ Le conseguenze della soppressione della concatenazione fra *fabula* e *intreccio* sui personaggi di Visniec sono esaminate in Gerardo Guccini, *Intrecci senza Fabula, personaggi senza passato*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2009, pp. 15-16.

¹⁹ In sintesi possiamo dire che «con *fabula* si designa la successione degli avvenimenti nel loro ordine logico e cronologico (che è l'unico che si dia nel mondo dell'esperienza del reale), mentre l'*intreccio* offre al lettore la vicenda nell'ordine in cui lo scrittore ha deciso di presentare gli eventi». (Loredana Chines e Carlo Varotti, *Che cos'è un testo letterario*, Carocci Editore, Roma, 2001, pag. 83). La *fabula* o soggetto è, dunque, la successione degli eventi così come avvengono, seguendo una continuità prevalentemente determinata da concatenazioni di cause ed effetti; mentre l'*intreccio* è la disposizione degli accadimenti così come si presentano nel corso del dramma, seguendo un piano autorale che persegue sia strategie comunicative che logiche mirate all'estetica e all'espressione.

²⁰ La scena ha una sua scrittura: la scena è una scrittura. Attorno a questo principio si è sviluppata gran parte della ricerca teatrale contemporanea tesa alla individuazione di un linguaggio specifico ed autonomo rispetto alla letteratura. Cfr. sull'argomento Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.