

prove^{di} drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

FOCUS ELFRIEDE JELINEK **S-pettinare la realtà**

a cura di
Elena Di Gioia
e Claudio Longhi

contributi di
Andrea Adriatico
Anna Amadori
Lucia Amara
Fabrizio Arcuri
Elisa Balboni
Anna Bandettini
Nicola Bonazzi
Francesco Brusa
Elena Bucci
Alessandra Cava
Lucia Cominoli
Roberta Cortese
Elena Di Gioia
Piersandra Di Matteo
Lorenzo Donati
Fanny & Alexander
Silke Felber
Alex Giuzio
Gerardo Guccini



Chiara Guidi
Katia Ippaso
Elfriede Jelinek
Claudio Longhi
Nicoletta Lupia
Angela Malfitano
Massimo Marino

Rossella Menna
Fiorenza Menni
Luigi Reitani
Marcello Soffritti
Rita Svandrlik
Teatrino Giullare
Serena Terranova



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIALI

PROVE DI DRAMMATURGIA
Rivista di inchieste teatrali
Dedicata a Claudio Meldolesi

Direttore Responsabile: Gerardo Guccini
Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris III), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (UNED, Madrid), William Sauter (Univ. di Stoccolma)
Assistente di redazione: Nicoletta Lupia

Library of Congress Washington:
Codice della Rivista
ISSN 1592-6680 (stampa)
ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

«Prove di Drammaturgia» è ora disponibile anche in formato digitale. È possibile trovare i numeri attualmente convertiti in ebook – oltre al presente, il n. 1/2008 (*Teatro e informazione*) e il n. 1/2010 (*Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto*) – in tutti i maggiori store on line, sia in formato .epub, sia in formato .mobi per kindle. Si prevede la progressiva conversione di tutti i numeri.

Autorizz. Trib. di Bologna n. 6464 del 16/8/1995

Sistema di valutazione *single blind*
(solo l'identità dei valutatori è nascosta)
This Journal is in the the IATJ Database – International Archive of Theatre Journals – <http://www.iatj-journals.org>.

In collaborazione con



Immagine di copertina:
Claudio Parmiggiani, *Senza titolo*, 1985
Elaborazione grafica di Cristiano Minelli

Stampa: Tipolitografia Bongi, San Miniato (Pi)

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2015
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

Indice

EDITORIALE

Quattordici scritture in cerca d'attore

UN'INTRODUZIONE

Elena Di Gioia, *Dalla lontananza si vede meglio*

IL PROGETTO

Festival Focus Jelinek

S-PETTINARE LA REALTÀ

Giornata di studi

(Bologna, Laboratorio delle Arti 3.12.2014)

a cura di Elena Di Gioia e Claudio Longhi

Luigi Reitani, *Una partitura polifonica. La scrittura per le scene di Elfriede Jelinek*

Rita Svandrlík, *Dare voce agli esclusi: il teatro di Elfriede Jelinek*

Marcello Soffritti, Elisa Balboni, Fritzl, Goethe, Heidegger e altri incubi dei traduttori – *breve dialogo sull'origine del testo italiano per FaustIn and out*

Gerardo Guccini, *Elfriede Jelinek "scrivente"*

Silke Felber, *«fuori e dentro, dentro e fuori, perché no, è bello che ci sia un po' di cambiamento». Fenomeni di inclusione ed esclusione nei rifugiati coatti (Die Schutzbefohlenen) di Elfriede Jelinek*

INTERVISTE AGLI ARTISTI

Quaderno Jelinek

Introduzione, a cura di Altre Velocità

Elena Di Gioia: *leggere con le orecchie, come nasce un festival per città,*

a cura di Serena Terranova

Claudio Longhi: *lo spazio tridimensionale della scrittura,*

a cura di Nicoletta Lupia

Andrea Adriatico: *nel campo di battaglia della complessità,*

a cura di Lorenzo Donati

Fabrizio Arcuri: *luoghi dell'indicibile, FaustIn and out,*

a cura di Lucia Amara

Enrico Deotti: *interpretare scritture, costruire personaggi,*

a cura di Rossella Menna

Chiara Guidi: *dentro il libro, nel centro Sonoro della storia,*

a cura di Alessandra Cava

Chiara Lagani: *dialoghi allo specchio,* a cura di Alex Giuzio

Angela Malfitano: *un'attrice e il suo tempo,* a cura di Francesco Brusa

Angela Malfitano e Nicola Bonazzi: *il poeta, l'ebrea e il filosofo,*

a cura di Lucia Cominoli

Fiorenza Menni: *di volta in volta ora,* a cura di Piersandra Di Matteo

INTERVISTE ALL'AUTRICE E ALTRI COMMENTI

Il cinema è dialogo, a teatro si è soli. Conversazione con Elfriede Jelinek,

a cura di Anna Bandettini

Elfriede Jelinek: *«Non c'è nessun dio che ci detta la violenza. Siamo Soli»,*

a cura di Katia Ippaso

Massimo Marino, *Parole Jelinek. Teatro*

DIALOGHI IN FORMA DI LETTERA

CON ELFRIEDE JELINEK

Nicola Bonazzi, Elena Bucci, Chiara Guidi, Claudio Longhi, Roberta

Cortese, Fanny & Alexander, Teatrino Giulare, Andrea Adriatico,

Angela Malfitano, Anna Amadori, Fiorenza Menni, Fabrizio Arcuri

UN DONO

Elfriede Jelinek, *Ritornare! In Italia!*

Prezzo al pubblico: € 7,00 (Iva assolta)

Per abbonamento annuale (2 numeri): € 12,00 (Iva assolta)

Modalità di pagamento:

• versamento o bonifico su c/c postale n. 95117404 intestato a Associazione Culturale Teatrino dei Fondi, IBAN: IT30L076011400000095117404

• bonifico su c/c bancario intestato a: Teatrino dei Fondi di San Domenico, presso Banca Cassa di Risparmio di San Miniato, agenzia di San Miniato IBAN: IT86D0630071150CC1000006157

Inviare ricevuta di effettuato pagamento via fax allo 0571 462700

EDITORIALE

Quattordici scritture in cerca d'attore

Quando, nel 2004, Elfriede Jelinek ha ricevuto il premio Nobel per la letteratura, non si è recata di persona a ritirarlo, ma ha inviato un irrituale video che riportava un altrettanto irrituale discorso di accettazione dove, fin dalle prime parole, emerge il difficile rapporto fra mondo reale e scrittura:

Scrivere è la dote della flessuosità, la dote di stringersi alla realtà? Ci si vorrebbe stringere volentieri, ma cosa succede poi a me? Cosa succede a quelli che la realtà non la conoscono davvero? È talmente spettinata la realtà. Non c'è pettine che riesca a lisciarla. I poeti vi passano e raccolgono disperatamente i suoi capelli in una pettinatura, dalla quale prontamente di notte vengono perseguitati. [...] [I] capelli si rizzano in testa per l'orrore di ciò che succede. Non si lasciano proprio mettere in ordine. Non vogliono. Per quanto spesso ci si passi il pettine con qualche dente rotto – non vogliamo¹.

Da queste immagini, Claudio Longhi ed Elena Di Gioia hanno ricavato il titolo della giornata di studi (*S)pettinare la realtà. Sulle scritture di Elfriede Jelinek* (Bologna, Laboratorio delle Arti, 3.12.2014). Oltre agli Atti di tale giornata, il lettore troverà nel presente numero di «Prove» le interviste ai registi e alle attrici che hanno partecipato al Progetto Jelinek: una reticolare combinazione di realizzazioni spettacolari e spazi teorici, che ha messo in contatto le «scritture» per il teatro di questa autrice e una costellazione di realtà teatrali diverse per percorsi, stili e leva generazionale. Tutti gli artisti coinvolti appaiono però accomunati dall'aver conosciuto le fratture dell'innovazione e percepito le discontinuità che ritmano tanto il vissuto personale che quello collettivo delle pratiche artistiche. Nelle loro storie rinveniamo tensioni esplorative e svolte, che, a un certo punto, intercettano oppure ritrovano possibilità e contenuti del «drammatico». Sono percorsi indicativi del più generale procedere dell'innovazione teatrale italiana che ha storicamente rigenerato i rapporti col dramma immergendoli nei contesti e fra i linguaggi del «dopo dramma» (C. Meldolesi).

Di qui, le affinità col postdrammatico di Jelinek. Fra questo e le molteplici drammaturgie del «dopo dramma», rinveniamo analoghi rapporti fra realtà e scrittura. Al loro interno, lo scritto non sottende un mondo diegetico logicamente ordinato e predisposto all'interpretazione, ma si rapporta a inquiete realtà del vivere che non si lasciano ri-comporre. Teatranti e autori fanno, però, che il linguaggio della scrittura, essendo fondato su convenzioni e codici, non può essere del tutto organico alla sospensione della comprensione e del senso, come invece lo sono le forze del corpo. «Questa voce – dice Carmelo Bene della sua irraggiungibile phoné – è quanto si sottrae al linguaggio, ne spettina ingarbuglia la comprensione intollerabile². Coniugata al citato *incipit* della Jelinek, tale definizione di «voce» assesta l'immagine d'uno scrivere accerchiato, da un lato, dalla corporeità del performer che lo «spettina ingarbuglia», e, dall'altro, da un reale che lo induce, quasi costringe, a spettinare all'infinito capelli ribelli.

Gli artisti italiani e l'autrice austriaca condividono la consapevolezza che il linguaggio assorbe e modifica solo ciò che è a sua volta linguaggio, mentre la realtà interagisce con le azioni del vivere, sfidandole al pericoloso gioco della lotta oppure a condurre strategie di resistenza altrettanto rischiose e coinvolgenti. La biografia di Elfriede Jelinek comprende entrambe le possibilità.

La scrittrice nasce a Müzzuschlag, in Austria, nel 1946; studia al Conservatorio di Vienna, dove si diploma organista. Giovanissima, fa il suo esordio letterario nel 1967 con la raccolta di poesie *Lisas Schatten*. A seguito alla contestazione giovanile del '68, intraprende una lunga fase di impegno politico che la porta a iscriversi al partito comunista e ad assumere posizioni femministe di matrice marxista. Le sue opere, in quel periodo, dapprima rivisitano la quotidianità con urticante ironia – ricordiamo il romanzo *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) e il dramma *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (1977) –, poi affrontano, ma sempre nel quadro d'una ricomposizione narrativa, tematiche estreme e scandalose che fanno breccia: il romanzo *Die Klavierspielerin* (1983), noto al grande pubblico attraverso la trasposizione cinematografica di Haneke con Isabelle Huppert, racconta la storia di una professoressa di musica che coinvolge un allievo nell'oggettivazione mortifera del masochismo; *Lust* (1989) è invece incentrato sulla storia di una donna che, esausta di subire il dominio sessuale degli uomini, arriva a uccidere suo figlio. Uscita dal partito all'inizio degli anni Novanta, Jelinek approda agli stilemi dell'esplicita sperimentazione e del postdrammatico, svolta che coincide con la radicalizzazione della scrittura in quanto «processo individuale, solitario e che isola» (v. qui p. 44).

Il reale, nella sua opera, riveste diversi ruoli e dimensioni. È argomento della scrittura romanzesca, contesto di rivendicazioni e azioni politiche, polo dialettico d'uno scrivere che non pretende di contenerlo in soluzioni formalizzate ma ne condivide l'imprendibilità. La motivazione del premio Nobel descrive un linguaggio originale e irruente, che demistifica i meccanismi linguistici del potere. Nell'opera di Jelinek, «il fluire musicale di canto e contro canto» si abbina infatti a uno «straordinario ardore linguistico» che rivela «l'assurdità dei cliché della società contemporanea e il loro potere soggiogante³. Dandogli corpo e voce, i teatranti italiani l'hanno forse adottato o riconosciuto proprio.

Gerardo Guccini

¹ E. Jelinek, *In disparte*, in R. Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek: una prosa altra, un altro teatro*, Firenze, Firenze University Press, 2008, pp. 153-165:153.

² C. Bene, *Quattro momenti su tutto il nulla. Secondo momento: coscienza, conoscenza*, al link <bit.ly/1QwAREW>. Si tratta d'una serie di quattro puntate televisive ideate, interpretate e dirette da Bene, registrate per la Rai nel maggio del 2001.

³ Testo estratto dalle motivazioni per l'assegnazione del premio Nobel.

UN'INTRODUZIONE Dalla lontananza si vede meglio

di Elena Di Gioia

La mia scrittura oscilla tra questo essere in disparte e lo sguardo da fuori sul mondo, lo sguardo in lontananza. Dalla lontananza si vede meglio. Da vicino non si riesce a vedere tante cose.

Graffio sulla tela, che si rivela e si nasconde sotto i nostri stessi occhi. Così Elfriede Jelinek, così la sua scrittura. Questo numero di «Prove di drammaturgia», caverna profonda di riflessioni, materiali, scavi su Elfriede Jelinek si colloca su una soglia e lì si appoggia, come una *ciotola* che si offre alle mani di chi ora la tiene tra le proprie. Il luogo della soglia convoca nello stesso spazio ciò che è accaduto e che bussa alla porta e ciò che ancora potrà accadere nello spazio che si apre. Su questa soglia converge il riunirsi delle tante tracce, impronte costruite, disseminate e dedicate nel vasto arco del progetto Festival Focus Jelinek e che ora come un fiume impetuoso si gettano in mare per essere condivise. Qui si racchiudono materiali e riflessioni, raccolti durante il Focus, di studiosi e artisti che hanno intrapreso il viaggio nella scrittura di Elfriede Jelinek con nuovi interventi e contributi e parole appositamente scritte da Elfriede Jelinek che dal suo essere in disparte ha costruito una vicinanza con testi dedicati e uno scambio epistolare che mi ha accompagnato nella costruzione tenace e appassionata del progetto.

Il tuffo nell'inchiostro inquieto della scrittura di Elfriede Jelinek macchia le nostre superfici e va in profondità. Si allarga come una goccia che, pur caduta, continua ad allargarsi, ha in sé la spinta, l'inevitabilità che non si può fermare, non si può asciugare. Le parole scheggiano e compongono lenti distorcenti e *deformanti per poter riconoscere*. Le parole turbinano e scavano nella mitologia, anche del linguaggio, in cui sono racchiuse. Un tifone di lettere che centrifuga il nostro sguardo, che prende, sposta anche parole d'altri per spingersi e spingerci ancora più in là, sempre più in là. Le parole di Elfriede Jelinek camminano tra depistaggi e insidie che l'autrice stessa dissemina. Un esodo delle parole con carichi pesanti sulle spalle, stretto e lungo corteo, processione di parole in cammino. Le vediamo con spalle ricurve lungo il corso della storia o nel volto della contemporaneità con labbro distorto di riso e ghigno amaro. Parole cacciate che ritornano lungo l'arco della responsabilità della parola che Elfriede Jelinek ci restituisce con unicità e inesorabilità. Quale luogo per accogliere questo fuoco che è la scrittura corrosiva di Elfriede Jelinek tra romanzi, testi teatrali, interventi, articoli e discorsi? Quale soglia? In quale "ciotola" allargata e senza confini far confluire la burrasca delle sue parole per poter essere condivise?

Nella composizione del progetto, dopo l'ammirazione, il luogo è stata la mia prima domanda. Un luogo centripeto, il luogo della visione degli artisti prima di tutto, un luogo allargato di visioni, di immersioni, di risalite, un luogo di bellezza che si è costruito grazie alle condivisioni di tanti artisti con spettacoli di Teatrino Giullare, Andrea Adriatico/

Teatri di Vita, Tra un atto e l'altro con Accademia degli Artefatti, Chiara Guidi in un progetto per le biblioteche, Angela Malfitano/Tra un atto e l'altro, performance e azioni sceniche di Ateliers e Fanny & Alexander, laboratori nelle scuole con Angela Malfitano e Nicola Bonazzi/Teatro dell'Argine, proiezioni, letture con Anna Amadori, Elena Bucci, Chiara Guidi, un convegno spettacolo e laboratori con il coinvolgimento di tanti studenti all'Università di Bologna con Claudio Longhi, incontri con artisti e ospiti tra cui Roberta Cortese e Emanuela Marcante con Daniele Tonini. Artisti immersi in quell'inchiostro inquieto, che hanno scosso i testi, li hanno interrogati, ne sono risaliti con visioni e incendi in spettacoli, performance, installazioni, laboratori. Come comporre il luogo per accogliere l'opera di Elfriede Jelinek e le visioni degli artisti? come adagiare nelle città queste scritture e visioni? La scrittura di Elfriede Jelinek è diventata come una carta velina, un "soffio" da adagiare su un territorio e da lì, una volta appoggiata, si è disseminata con forza in nuovi corsi e direzioni. Ho definito appositamente l'idea di una grande "città allargata" per accogliere il fiume impetuoso delle parole di Elfriede Jelinek rese visione negli spettacoli e nelle azioni degli artisti, coinvolgendo teatri, festival, biblioteche, cinema, spazi culturali in un lavoro dedicato e attento verso il pubblico, nella consegna di "spine" che rilancia l'opera di Elfriede Jelinek e di una "sfida", sia della messa in scena sia nella solitudine della lettura. Una *drammaturgia per città* che ho composto e che è diventata un'intera regione, l'Emilia Romagna, che per mesi e mesi ha sfogliato pagine e visioni su Elfriede Jelinek, generando una grande scia di spettatori, spettatrici, lettori e lettrici che prosegue tuttora il suo viaggio per teatri, festival, biblioteche. Un senso forte di dedica e di costruzione dedicata si racchiude nel progetto e in questo numero di «Prove di Drammaturgia». Ancora l'invito a prendere tra le mani la "ciotola" e a *farne quello che volete* come dice Elfriede Jelinek di se stessa, l'invito a seguire questo corso, a intraprendere il viaggio, a rimanere attaccati con una mano agli scogli a cercare un orizzonte che si dipana tra scritture e visioni.

La parola che "chiude" è dunque la stessa parola che apre.

Grazie è la prima parola con cui si è aperto il progetto tre anni fa, perché "grazie" è la parola racchiusa, nascosta nelle pieghe lucenti dell'ammirazione, in questo atlante allargato di un pensiero ardito e condiviso, con artisti che hanno acceso falò con scintille e che come lapilli arrivano in queste pagine. Grazie a coloro che hanno sentito questa impresa come propria, lasciando impronte che nell'insieme sono diventate una impronta "gigante". Grazie a Elfriede Jelinek che rende alcune parole, come coraggio e solitudine, più vicine. Grazie a chi i giganti li ha visti e ha lasciato le impronte. E grazie alla volontà e al confronto con Gerardo Guccini che, oltre al convegno spettacolo *happening jelinek/s-pettinare la realtà*, ha voluto dedicare questo numero speciale di «Prove di Drammaturgia» all'opera di Elfriede Jelinek e grazie a Claudio Longhi con cui abbiamo condiviso la cura di questo numero e che rimane preziosa 'ciotola' per sete futura.

IL PROGETTO Festival Focus Jelinek



Claudio Parmiggiani, *Senza Titolo*, 1970. (Foto Carlo Vannini)

progetto dedicato alla scrittura dell'autrice austriaca Elfriede Jelinek, tra le voci più acute e pungenti della scena contemporanea.
festival per città
con l'ideazione e la direzione artistica di Elena Di Gioia

Compagnie, attrici e attori coinvolti

Il Festival Focus Jelinek fa convergere visioni e azioni di più artisti, ciascuno impegnato su un testo dell'autrice, con la prospettiva di uno straordinario *arco della parola* che coinvolge le sue molteplici forme di scrittura: dai testi teatrali ai romanzi e testi presentati e tradotti per il progetto e per la prima volta in Italia. Spettacoli, tra cui prime assolute, di Teatrino Giullare, Andrea Adriatico/Teatri di Vita, Tra un atto e l'altro con Accademia degli Artefatti, Chiara Guidi in un progetto speciale per le biblioteche, Angela Malfitano/Tra un atto e l'altro, performance e azioni sceniche di Ateliers e Fanny & Alexander, laboratori nelle scuole con Angela Malfitano e Nicola Bonazzi/Teatro dell'Argine, proiezioni, letture con Anna Amadori, Elena Bucci, Chiara Guidi, un convegno spettacolo e laboratori all'Università di Bologna con Claudio Longhi, incontri con artisti tra cui Roberta Cortese e Emanuela Marcante con Daniele Tonini e ospiti, nuove traduzioni e pubblicazioni.

I testi

I testi teatrali *Jackie*, *Sport*. *Una pièce*, *Nuvole.Casa.*, *La morte e la fanciulla*, *La regina degli Elfi*, *Lui non come lui*, *Totenauerg*, i romanzi *Le amanti* e *La pianista* nella trasposizione cinematografica diretta da Michael Haneke

che il Focus ha collegato al testo *Un volto senza armi*, i testi non ancora conosciuti e presentati in Italia come *FaustIn and out* e *Die Schutzbefohlenen* tradotti appositamente, *Winterreise* fino ai discorsi dell'autrice come *In disparte* che Elfriede Jelinek ha pronunciato per il conferimento del premio Nobel per la letteratura nel 2004. Agli spettacoli si aggiungono i progetti: Progetto speciale *elfriede jelinek nelle biblioteche* nato dal confronto tra Chiara Guidi e Elena Di Gioia – appositamente creato per il Festival Focus Jelinek e ospitato in biblioteche; *happening jelinek / convegno spettacolo* in collaborazione con CIMES Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, *s-pettinare la realtà, studiosi e artisti sull'opera di elfriede jelinek* (Bologna, 3 dicembre 2014) a cura di Elena Di Gioia e Claudio Longhi. Una 'maratona' di letture e interventi artistici per raccontare l'opera di Elfriede Jelinek, seguito dall'esito finale di un laboratorio diretto da Claudio Longhi, con gli studenti dell'Università di Bologna, su uno dei testi più recenti di Elfriede Jelinek (2013): *Die Schutzbefohlenen (I rifugiati coatti)*; *elfriede jelinek nelle scuole* A Bologna e San Lazzaro un percorso di laboratori nelle scuole medie superiori condotto da Angela Malfitano e Nicola Bonazzi/Teatro dell'Argine, coinvolgendo gli studenti in uno spettacolo/esito finale del laboratorio, sui testi *Lui non come lui* e *Totenauerg* di Elfriede Jelinek.

Pubblicazioni

Il gruppo di critici Altre Velocità ha curato appositamente *Quaderno Jelinek*, pubblicazione che, attraverso conversazioni con gli artisti del Festival, accompagna gli spettatori alla visione delle opere.

Faust In and out (Titivillus 2014), tradotto appositamente in italiano da Elisa Balboni e Marcello Soffritti/Direttore del Dipartimento di interpretazione e traduzione dell'Università di Bologna e edito da Titivillus.

Numero 2/2015 della rivista «Prove di Drammaturgia» (direttore responsabile Gerardo Guccini), rivista di inchieste teatrali del CIMES (Dipartimento delle Arti – Università di Bologna) dedicato all'opera di Elfriede Jelinek a cura di Elena Di Gioia e Claudio Longhi. Edito da Titivillus.

Doppiozero accompagna il Festival Focus Jelinek sulle sue pagine online con *Parole Jelinek*, sei articoli d'autore – uno al mese, con la cura redazionale di Massimo Marino – a scavare temi e folgorazioni della scrittrice: *parola, miti d'oggi, patria, lieder, potere, teatro*.

La struttura del festival, ideato nell'arco di sei mesi, prevede spettacoli (tra cui prime assolute), letture, incontri, proiezioni, laboratori, un convegno, traduzioni, pubblicazioni.

A partire dalla condivisione attorno alla scrittura di Elfriede Jelinek con gli artisti, il Festival ha portato alla realizzazione di 14 produzioni tra spettacoli, performance e letture, di cui 6 prime nazionali. Gli artisti sono stati coinvolti in un processo di valorizzazione delle repliche nel tessuto teatrale della regione Emilia-Romagna che compone la mappa del Festival, per un totale di 60 appuntamenti, tra repliche degli spettacoli e incontri, componendo un tragitto di innovazione nelle forme della progettazione culturale.

Nel periodo di svolgimento del Festival, da una analisi condotta con il Polo Bibliotecario Bolognese, si è verificato un incremento molto significativo nel numero dei prestiti delle opere di Elfriede Jelinek.

La città allargata

Bologna Arena del Sole, Festival VIE/ERT Emilia Romagna Teatro, Biblioteca dell'Archiginnasio, Laboratori delle Arti Università di Bologna, Teatri di Vita, Oratorio San Filippo Neri, Cineteca di Bologna, Ad Alta Voce, Goethe Zentrum, Libreria Modo infoshop Casalecchio di Reno Pubblico. Il Teatro di Casalecchio, Festival VIE/ERT Emilia Romagna Teatro Castel Maggiore Teatro Biagi D'Antona/Sguardi San Lazzaro di Savena ITC Teatro di San Lazzaro Cesena Teatro Bonci, Biblioteca Malatestiana, Cinema San Biagio, Festival Mantica Faenza Teatro Masini Forlì Teatro Diego Fabbri, Università di Bologna/sede di Forlì Modena Festival VIE/Biblioteca Poletti Montescudo (Rimini) Teatro Rosaspina/Lattoscuro Parma Teatro Due, Teatro al Parco, Reggio Parma Festival Piacenza Teatro Comunale Filodrammatici, Festival L'altra scena

Ravenna Teatro Rasi, Almagià, Cisim a Lido Adriano – Ravenna viso-in-aria Reggio Emilia Festival Aperto/Biblioteca Panizzi/ Reggio Parma Festival Rimini Teatro degli Atti

Il Festival Focus Jelinek è avvolto dal segno delle immagini delle opere di Claudio Parmiggiani. Quattro immagini dell'artista accompagnano il tragitto del Festival e compongono una dedica alla sua opera. L'immagine del Festival Focus Jelinek: Claudio Parmiggiani, Senza Titolo, 1970, foto Carlo Vannini. Allo Studio Claudio Parmiggiani va un ringraziamento speciale.

Festival Focus Jelinek – *festival per città* direzione artistica e produzione Elena Di Gioia promosso dalle associazioni Liberty e Tra un atto e l'altro /Angela Malfitano, Francesca Mazza comunicazione Serena Terranova ufficio stampa nazionale Rosalba Ruggeri ufficio stampa regionale Alessandra Farneti grafica bildworter.com

Partner istituzionali: Assessorato alla Cultura Regione Emilia-Romagna, Comune di Bologna, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna.

Un ringraziamento a Elfriede Jelinek-Forschungszentrum Vienna e Forschungsplattform Elfriede Jelinek.

Crediti e approfondimenti progetto

www.festivalfocusjelinek.it
video racconto del progetto (durata 27'): home page sito www.festivalfocusjelinek.it

S-PETTINARE LA REALTÀ Giornata di studi

(Bologna, Laboratorio delle Arti 3.12.2014)

a cura di Elena Di Gioia e Claudio Longhi*

Una partitura polifonica.

La scrittura per le scene di Elfriede Jelinek di Luigi Reitani

Abstract. *Jelinek's texts for the theatre have always presented huge challenges to directors, dramaturgs, translators and spectators alike: this article's aim is to understand the reasons behind the difficulties faced when approaching the world of Jelinek's "Dramas". Focusing his analysis on the different qualities of Jelinek's plays and on their non-dramatic form (e.g.: the presence of "surfaces or planes of language"; the lack of psychological characters), Reitani develops his argument in the following six points: Jelinek's texts for the theatre can be considered as musical scores (1) in which the characters become voices (2); Jelinek's theatre shows the split between a person's body and his or her own voice (3), within a polyphonic texture (4); her theatre is both mythical and politic (5) and it plays with the "langue", emphasizing linguistic clichés to reveal the absurdity of societal myths (6).*

In questo breve intervento vorrei provare molto rapidamente a tracciare un quadro, per forza di cose schematico, del teatro di Elfriede Jelinek, suggerendo un possibile approccio a tesi.

Elfriede Jelinek scrive per le scene ormai da molti anni, il suo primo dramma risale al 1978-79, *Cosa accadde dopo che Nora ebbe lasciato suo marito*, e da allora la produzione per questo genere non si è mai fermata e anzi ha conosciuto un'intensificazione da quando la scrittrice ha ricevuto, dieci anni fa, il premio Nobel per la letteratura. Dunque ci sono molti testi di Elfriede Jelinek nati per essere rappresentati. D'altra parte – e questo è il primo dei tanti paradossi della sua scrittura – questi lavori appaiono resistenti proprio alle tradizionali categorie teatrali. Sono testi che spesso si presentano senza un'articolazione in personaggi, che non conoscono una vera azione, che riportano scarsissime indicazioni di regia o addirittura ne fanno a meno, o quando le hanno suggeriscono ironicamente che il regista non ne deve tener conto; o che prevedono invece che il regista non ne terrà conto; sono quindi testi nati per le scene, ma che vivono nella consapevolezza che il teatro oggi è soprattutto performance e non letteratura drammatica, che il teatro è qualcosa che sta al di là del testo e richiede la co-partecipazione del regista, dell'interprete, dell'attore. Sono testi, insomma, che presuppongono già in partenza l'idea della loro strutturazione o de-strutturazione.

Si parla oggi moltissimo di teatro post-drammatico e come tutte le categorie anche questa, che è nata da un fortunato libro di Hans-Thies Lehmann, è usata spesso forse un po' a sproposito; indubbiamente essa coglie però

* La cura editoriale degli atti del convegno è di Claudio Longhi.



Die Schutzbefohlenen di Elfriede Jelinek; regia: Erich Sidler; drammaturgia: Matthias Heid; Göttingen, Deutsches Theater Göttingen (2015)

un dato di fatto: in tutta Europa il teatro è sempre meno inteso nella sua dimensione letteraria e sempre più realizzato invece in quella di una ricerca basata sulla co-autorialità; un teatro che si fonda non tanto sul livello dei significati verbali, ma su quello invece dei vari sistemi di senso che sono dati dal corpo e dal movimento degli attori sulla scena, dallo spazio scenico, dalle luci, dalla musica e così via. Direi che la scrittura scenica di Elfriede Jelinek ha le sue origini in questo contesto e tiene conto del fatto fondamentale che il teatro oggi è appunto performance creativa in cui giocano un ruolo essenziale l'elaborazione, la strutturazione o la de-strutturazione del testo fatte dal regista e dagli attori.

La mia prima tesi è dunque questa: i testi di Elfriede Jelinek sono simili a partiture che richiedono un'orchestrazione; il regista – ma anche il lettore – si trova di fronte a una massa che deve ri-organizzare, distribuire e appunto orchestrare. Si tratta di grandi blocchi che non vanno fraintesi come l'esito finale di un processo estetico e che richiedono invece una messa in scena in un senso molto ampio. Sono partiture nel senso più autentico della parola, perché la scrittura della Jelinek è una scrittura che tiene conto del valore fondamentale dei significanti, della dimensione acustica della parola, della concretezza del linguaggio. Qui Elfriede Jelinek è debitrice della grande lezione della neo-avanguardia viennese, della cosiddetta Wiener Gruppe degli anni Cinquanta, con la sua idea di una poesia "concreta", e questa dimensione acustica è decisiva; si parte dall'idea che il linguaggio sia in primo luogo suono, non significato.

La seconda tesi è che il teatro di Elfriede Jelinek sia un teatro dove i personaggi scompaiono e si trasformano in voci. Ci troviamo in sostanza di fronte alla scomparsa del personaggio e di tutto quello che il personaggio ha significato nella cultura, non solo teatrale, europea, della modernità, cioè la psicologia, il suo relazionarsi con altre figure. In ciò risiede la "bidimensionalità" – per riprendere una suggestiva metafora dell'autrice, che ha parlato, non a caso, di "superfici testuali" – di questo teatro, perché un personaggio ha uno spessore psicologico, mentre una voce ha solo una dimensione acustica. Se dunque la scrittura scenica della Jelinek è una partitura, questa è organizzata

polifonicamente, con più voci al suo interno. E qui c'è un secondo legame a una tradizione che non deve stupire, dal momento che ogni esperienza innovativa o rivoluzionaria presuppone sempre una tradizione. In questo caso si tratta di una tradizione specificatamente austriaca, che risale a Karl Kraus e prima ancora a Johann Nestroy e alla commedia popolare viennese. Per riprendere una espressione di Elias Canetti, anch'egli nel solco di questo filone, le voci della Jelinek sono «maschere acustiche», ognuna con i suoi tic linguistici e le sue espressioni, che hanno sostituito i personaggi. Ma attenzione: scomparse le didascalie, spetta al regista mettere in luce la polifonia della partitura e differenziare le «maschere acustiche» al suo interno. Io penso che uno dei fraintendimenti maggiori del teatro della Jelinek sia quello di pensare che l'autrice scriva dei monologhi: non è, a mio avviso, assolutamente così. Non sono monologhi, ma testi polifonici che implicano più voci e richiedono probabilmente più interpreti. E il testo può essere riferito a una voce o ad un'altra proprio perché sulla scena non c'è più un personaggio con una psicologia, che è invece radicalmente rifiutata.

La terza tesi – evidentemente correlata alla seconda – è che tutto ciò implichi un'idea scenica del corpo come differenza. Se la voce è ciò che si ascolta, il corpo è la sua differenza visiva. Non è, appunto, identità con la voce, con ciò che essa dice. C'è qui un punto di arrivo, probabilmente radicale, del teatro del ventesimo e del ventunesimo secolo, in cui si è verificato un costante processo di divaricazione tra corpo e voce: il corpo che si muove sulla scena è indipendente rispetto alla voce che parla. È una tendenza che troviamo in tutto il teatro, almeno a partire dalle neo-avanguardie degli anni Sessanta, e si pensi solo al *Pinocchio* di Carmelo Bene: il corpo può fare una cosa completamente diversa da quello che la voce dice. Non c'è più la mimesi, non c'è più l'idea che il corpo sia legato alla produzione mimetica di un significato; si possono lavare dei panni sulla scena e parlare di un omicidio, o di amore; questo, a mio avviso, è un punto essenziale, che scaturisce anche da esperienze di molte regie dello spazio di lingua tedesca.



Die Schutzfliehenden/Die Schutzbefohlenen di Eschilo (trad. ted.: Dietrich Ebener) e Elfriede Jelinek; regia: Enrico Lúbbe; drammaturgia: Torsten Buß; Leipzig, Schauspiel Leipzig – Große Bühne (2015). (Foto Bettina Stöß)

La mia quarta tesi è che le voci che ascoltiamo sulla scena sono voci corali. Il coro è sempre uno e molteplice, può parlare contemporaneamente ed esprimere un comune punto di vista, ma può smembrarsi in tante singole parti e quindi profilare più «maschere acustiche». La polifonia della scrittura è affidata a un insieme scenico collettivo che può articolarsi in più soggetti.

La quinta tesi è che il teatro della Jelinek è al tempo stesso mitico e politico. Politico, perché tocca temi e questioni di scottante attualità. Gran parte dei lavori più recenti dell'autrice fanno riferimento a specifici casi di cronaca: la guerra in Iraq, la violenza e il rapimento di una donna in Austria o i migranti nella Votivkirche di Vienna. In questi testi troviamo citazioni tratte da giornali, atti giudiziari o altro materiale documentario. L'attualità è qui presente come ordito, sono fili che vengono intessuti. Tutto ciò è politico, nel senso che l'attualità è letta come manifestazione di una dinamica sociale. In particolare Jelinek giunge alla consapevolezza, presente anche nella sua scrittura narrativa, che la cronaca nera sia sintomatica di una patologia sociale. Nelle parole cantate o contro-cantate dal coro è dunque presente una bruciante attualità. Ma questo ordito viene intessuto in una trama che è mitica, perché ricondotta a un mito di riferimento che appunto dà a questi spezzoni di linguaggio un disegno e un principio formale. Per ogni lavoro drammatico della Jelinek è possibile individuare un mito preciso che organizza strutturalmente il testo. Dunque è un teatro politico perché affronta la patologia del sociale, ma è al tempo stesso un teatro mitico, perché soltanto in questa forma di organizzazione mitica è possibile comprendere la realtà. Il mito serve alla conoscenza.

Una sesta tesi è che questo teatro sia un teatro della *langue* e non un teatro della *parole*. Voglio dire che non siamo di fronte alla rappresentazione di una soggettività che si muove all'interno del sistema linguistico, ma a un teatro che tematizza questo stesso sistema, che mette in scena il calderone delle frasi fatte, gli stereotipi, i luoghi comuni. È questo che conta: la riduzione *ad absurdum* delle metafore con cui si suole catturare la realtà. È una tecnica che la Jelinek usa in maniera coerente e sistematica: si prende una frase fatta, una metafora stereotipata e la si porta all'assurdo, fin quando questa metafora rivela la sua mendacia. È un teatro che fortemente insiste e deve insistere sul linguaggio; è, per forza di cose, un teatro fatto di citazioni, basato sul montaggio. Non c'è praticamente testo di Elfriede Jelinek in cui non ci sia una costante pratica di assemblaggio. Anche qui viene in mente Kraus, che negli *Ultimi giorni dell'umanità* scrive: «[...] i più inverosimili discorsi qui tenuti sono stati pronunciati parola per parola; le più crude invenzioni sono citazioni». Sarcasticamente l'autrice ha parlato di un dramma «parassitario», che si muove come un parassita da un grande corpo, traendone linfa.

A queste tesi se ne potrebbero aggiungere naturalmente altre, ma penso che la cosa più sorprendente sia il fenomeno di una scrittura che negando alcuni presupposti

del teatro sia così fortemente rappresentata. Non c'è nel mondo di lingua tedesca autore o autrice più rappresentata/a di Elfriede Jelinek, i cui testi sono letteralmente contesi tra i vari teatri. Per gli interpreti la sua scrittura è una sfida e per l'Italia è forse la provocazione più grande che oggi arrivi dall'estero.

Dare voce agli esclusi: il teatro di Elfriede Jelinek di Rita Svandrlik

Abstract. *Jelinek's multifaceted body of work covers a wide range of topics and implies a rich diversity of approaches. This article discusses how the controversial Austrian feminist writer combines the disruption of genres with the actuality of the discourse about social criticism and political dissent, building on the satirical, linguistically playful nature of her texts. In her prose and in her dramas, Jelinek's linguistic experiments create a polyphonic construction that gives voice to the individual subject's dissolution while forcing the reader/spectator to take an active part in a text that is open to different interpretations.*

Prima di entrare nel merito del mio intervento, voglio assolutamente ringraziare le organizzatrici di questo *Focus Jelinek* e, in particolare, Elena Di Gioia e Angela Malfitano. La messa in scena di Angela de *La regina degli elfi*, a Milano nel gennaio del 2013, e i nostri colloqui successivi con Elena e Angela costituiscono un ricordo importante per me. Il fatto che io abbia sentito un tale amore, tanta passione per i testi della Jelinek, da parte di queste amiche, è stata una sorpresa molto piacevole. Prima di tale esperienza pensavo che il linguaggio di Jelinek fosse una barriera troppo ardua da superare, in particolare per quel che riguarda il suo teatro, anche se ho seguito le messe in scena di un'altra appassionata di Jelinek, Roberta Cortese, così come la *Jackie* di Werner Waas. Non ho mai smesso di desiderare che la barriera venisse superata, che in Italia il teatro di Jelinek non fosse recepito solo da pochi appassionati. Il *Focus Jelinek* è venuto incontro a questo mio desiderio e ha dimostrato che è possibile superare la barriera. Vorrei illustrare alcuni dei motivi per i quali auguro un pubblico vasto all'opera di Elfriede Jelinek.

All'interno dello sperimentalismo delle sue forme linguistiche, l'opera si caratterizza come letteratura impegnata, fin dagli inizi, nel denunciare le manipolazioni del linguaggio, la xenofobia, la violenza contro i/le più deboli, la cancellazione della memoria delle vittime della Shoah. Uno dei tratti distintivi dei suoi testi è l'aderenza all'attualità, nei suoi aspetti più drammatici e più violenti. Mi limito a qualche esempio: così è stato per *Bambiland*, la cui prima versione è stata pubblicata sul suo sito nell'aprile del 2003, parallelamente agli avvenimenti della seconda guerra in Iraq; il testo è stato poi costantemente aggiornato, integrando i fatti delle torture nella prigione di Abu Ghraib (aprile 2004), un *work in progress* che ha

visto l'aggiunta dei pezzi raccolti e pubblicati con il titolo di *Babel* nel dicembre 2004.

Nel 2009 scrive *Die Kontrakte des Kaufmanns (I contratti del mercante)* in cui prende spunto dallo scandalo della banca Meindl per la sua critica del capitalismo, dello sfruttamento dell'Europa orientale dopo la caduta del Muro, della speculazione finanziaria che aveva condotto alla crisi del 2008. È un tema ripreso in *Winterreise*, del 2011, e in *Rein Gold* del 2012.

Dal 2013 si è confrontata a più riprese con il tema dei rifugiati e del diritto di asilo: una prima versione del testo teatrale *Die Schutzbefohlenen* (tradotto in italiano da Luigi Reitano come *I rifugiati coatti*) viene pubblicata sul sito di Jelinek nel 2013 e rappresentata per la prima volta nel maggio 2014; la caratteristica di *work in progress* è indicata anche dalle sei date di pubblicazione riportate in calce al testo consultabile sul suo sito: 14.6.2013 / 8.11.2013 / 14.11.2014 / 29.9.2015 / 21.12.2015 / 4.3.2016.

Inoltre, lei continua a dichiararsi femminista, a differenza di molte altre che invece ritengono che questa sia ormai una etichetta offensiva; lei invece l'ha sempre rivendicata, anche nella prima intervista dopo il premio Nobel ha detto: «Io accetto questo premio in nome delle donne». E nell'intervista per *Focus Jelinek*, a proposito de *Le amanti*, risponde:

Certo che sono femminista, cos'altro dovrei essere? Non parlo volentieri di cose personali ma sono stata educata all'autonomia da mia madre che era una donna incredibilmente indipendente. Quando poi ho visto le dinamiche tra uomo e donna nella realtà – queste che ora sono anche state messe in scena qui – a quei tempi – per fortuna ora è cambiato, ma non molto... quando ho visto come le donne non si costruiscono la propria vita ma preferiscono farsela fare da un uomo, possibilmente ricco, impiegando come mezzo di produzione il proprio aspetto, è stato come se da analfabeta dovessi imparare una lingua straniera. Ma visto che ciò mi è rimasto sempre estraneo, in confronto a quello che accadeva nella mia famiglia, allo stesso tempo ho continuato ad interessarmene, così come ciò che è estraneo è sempre un soggetto interessante perché si vorrebbe cercare di capire.

Questo è uno dei suoi impegni politici molto forti, impegni che si esplicano, si esprimono, da una parte, anche con gli omaggi ad altre artiste e ad altre autrici, nelle interviste oppure nei suoi tanti scritti d'occasione – pubblicati sul suo sito, dove si trovano i suoi testi teatrali e alcune, pochissime, traduzioni in inglese –, omaggi ad artisti e artiste a vario titolo, o perché sono scomparsi oppure appunto perché c'è una situazione attuale che giustifica tale intervento. Vale la pena ricordare che Jelinek, al tempo delle sue prime opere, non era ovviamente allineata con il femminismo ufficiale degli anni Settanta; le femministe criticarono moltissimo *Le Amanti* e, soprattutto, la *Nora* perché non c'erano figure femminili positive con cui identificarsi, come non ci sono nemmeno nelle altre sue opere, tutte costruite contro l'identificazione facile ed empatica

del lettore o dello spettatore. I soggetti più deboli o meno forti della società non sono solo le donne. Questa sua lingua – che io ho sempre tradotto, appunto, come lingua e non come linguaggio, per mantenere il genere femminile, perché in tedesco è *die Sprache*, quindi l'autrice ne può anche parlare come della sua creatura – deve servire anche per dare voce a quelli che non ce l'hanno, senza però appropriarsi della loro posizione, senza parlare in loro vece. Si tratta quindi di trovare una forma grazie alla quale sia possibile un andirivieni, un intrecciarsi e fluire di voci senza che risultino posizioni dominanti.

In *Die Schutzbefohlenen* quelli che non sono supplici, ma «comandati» o «affidati alla protezione», compaiono non come personaggi, assenti del resto in tutto il teatro più recente dell'autrice, ma come un «noi» corale che invoca l'aiuto degli Dei, o di Dio, o del Presidente, o del Cancelliere, per ottenerne la protezione, rivolgendosi a un «voi», cioè al collettivo della società europea. Il noi «comprende» le paure degli Europei, per esempio quella di venir invasi, di venir «sommersi», anche se quelli sommersi per davvero sono i profughi che annegano nel Mediterraneo. Non vi è ripartizione di voci nel testo, dal noi polifonico esce ogni tanto una voce singola, un singolo destino di rifugiato, talvolta anche l'io che scrive il testo, che con autoironia prende in giro la propria incapacità e inadeguatezza. Le paure europee, di coloro che si sono dimenticati che tutti veniamo al mondo come stranieri (Hannah Arendt) e che temono l'invasione, vengono messe a confronto con le paure dei rifugiati:

Da tempo siamo amici del dolore, certo, ma che cosa abbiamo commesso qui per essere costretti a vivere nella paura? paura ovunque, paura dei miei, da cui sono scappato, paura di dover tornare, ma ancora più paura di voi, che io debba restare qui, che non mi sia concesso restare qui; ecco che mi date ragione, voi mi darete ragione. Visto che avete paura dappertutto, così direte voi, perché mai siete venuti qui?

La condizione di questi rifugiati è quella di chi ha salvato la pelle, a differenza di coloro che si sono *sciolti* nelle acque del Mediterraneo: «Viviamo. Viviamo. L'importante è che viviamo, e molto di più non è il vivere, una volta lasciata la sacra patria» è la prima «battuta» che troviamo nel testo; ma si tratta di «nuda vita», che viene esclusa da una «vita attiva»; con il coro polifonico del «noi», a questi esclusi viene dato un linguaggio pubblico, politico, senza che vi sia appropriazione. Nei suoi testi teatrali Jelinek trae le conseguenze della sparizione del soggetto forte e autonomo, non eterodiretto: le voci sono tante, si intrecciano e si accavallano, non sono chiaramente attribuibili a un unico soggetto, bensì a una vaga pluralità. Il monologo fatto di tante voci che non si possono distinguere prende perciò il posto del dialogo, ancora presente nelle prime opere. La poetologia di Jelinek prevede che la sua ambiziosa, coerente e costante ricerca artistica sia volta a elaborare forme esteticamente innovative, in polemica con l'arte della bella apparenza e con ogni forma di manipolazione

tramite l'identificazione del lettore/spettatore; quindi gli accadimenti storici non devono essere materiale per costruzioni estetizzanti.

L'impegno di dare voce agli esclusi è connesso anche alla concezione della scrittura come memoria, perché con essa si dà voce anche agli esclusi dalla vita, ai morti. E in questo senso, sì, è anche un andare nel profondo e una catabasi, come nel romanzo *Die Kinder der Toten* (*I figli dei morti*). Allora, su questo tema, mi permetto di citare la conclusione del discorso per il Nobel, dove i morti sono le vittime della violenza della storia ma sono soprattutto le vittime della Shoah:

Io sono la prigioniera della mia lingua che è la mia guardia carceraria, strano, non mi custodisce nemmeno, forse perché è tanto sicura di me, perché è tanto sicura che non scappo. Crede che può andarsene lei? Ecco arrivare qualcuno che è già morto e che mi parla anche se non è previsto per lui, gli è concesso. Molti morti ora parlano, con le loro voci soffocate, ora ne hanno il coraggio perché la mia lingua non sta attenta a me perché sa che non è necessario, lei mi può anche scappare, ma io non le verrò a mancare. Io sono a sua disposizione, ma lei mi è venuta a mancare. Io però rimango. Ciò che rimane non lo creano i poeti, ciò che rimane è via, il volo in alto è stato cancellato, non è arrivato niente e nessuno e se, contro ogni ragione, qualcosa che non fosse arrivato volesse rimanere un po', al suo posto ciò che rimane, la cosa più fugace, la lingua è sparita. Ha risposto ad una nuova offerta di lavoro. Quel che dovrebbe rimanere è sempre via. In ogni caso non è qui. A uno, che gli rimane dunque?

In questo passo si può notare la continua, caratteristica mescolanza di registri: dal registro molto elevato, carico di pathos, con citazione di Hölderlin («ciò che rimane [non] lo creano i poeti»), a quello quotidiano dell'offerta di lavoro, alle costanti intrusioni di autoironia. E proprio l'auto-satira, sul rapporto con il proprio strumento, appunto con la lingua, la satira su se stessa come autrice diventa sempre più evidente nelle opere degli ultimi anni. Nella narrativa l'istanza autoriale, la voce narrante, si mette in scena; nel romanzo *Voracità* mette in scena – un po' come



Bucklige Welt, Niederösterreich, paesaggio (cfr. Elfriede Jelinek, *Voracità*)

accade nel discorso per il Nobel – se stessa nel rapporto con la lingua e la propria insufficienza da una parte, la propria fragilità, la mancanza di controllo su tutto il suo materiale narrativo che le scappa da tutte le parti – ed è molto ironico perché naturalmente il controllo è massimo, questo è ovvio – e dall'altra, invece, questa sua voracità, perché sono voraci le figure del romanzo ma è vorace, avida, anche la voce narrante – che è chiaramente caratterizzata al femminile e che, anzi, fa parte di una comunità femminile, cioè di un «noi», di un «Wir», che è connotato al femminile – e che, appunto, è avida di parole. Anche su questa avidità c'è la satira, l'ironia, l'impronta ironica, dato che nulla di nuovo può essere detto, tutto è già stato detto, siamo immersi in una rete di discorsi e di citazioni. Polifonia delle voci, autoironia, salti di registro emergono per esempio dal seguente passo da *Gier* (*Voracità*):

Silenzio. Adesso parlo IO. E parlo in quanto donna. An-ch'io voglio poter dir la mia, visto che per tutto il tempo sono costretta a scrivere. Perché dire l'indicibile fa parte del gioco, di tutto questo sgranare gli occhi, leccarsi le labbra e scuotere i capelli con cui, noi donne, vogliamo dire qualcosa agli uomini. Sempre la stessa cosa che loro sanno già. Perché sono troppo stanchi per indovinare cosa vogliamo e le rate da pagare sarebbero troppo elevate. Noi donne vogliamo sempre la stessa cosa e poi la vogliamo di nuovo un'altra volta.

Entra nel testo una voce di donna che vuole anche lei dire qualcosa, che cita tutta la tradizione della critica del linguaggio del Novecento austriaco (dire l'indicibile: Ludwig Wittgenstein, Karl Kraus, Elias Canetti, Ingeborg Bachmann), per poi scivolare in un registro tanto diverso. Si tratta di una delle strategie nell'ambito della polifonia: in modo subitaneo viene cambiato il registro e si potrebbe dire che, con una virata di centottanta gradi, vengono inseriti, montati frammenti del discorso maschile sulle donne, stereotipi, che, a loro volta, vengono fatti propri dal collettivo delle donne di cui fa parte, anche, quell'io scritto in stampatello. Il collettivo plurale a volte include la voce narrante, altre volte include anche la figura dell'autrice e anche la protagonista ma questa polifonia di voci serve, secondo me, a due scopi fondamentali, a due aspetti. Uno consiste nel consegnare allo spettatore e al lettore, o spettatrice e lettrice, la responsabilità di decodificare, di decidere chi è che parla, e lo *shifting* dall'uno all'altro è continuo: quindi una ricezione attiva da parte del pubblico è un obiettivo di tale modalità; questo è uno dei tratti, senz'altro, che corrispondono di più all'intenzione della Jelinek. L'altro è la proiezione verso una apertura del testo, cioè una strategia che in ogni momento è attenta a non chiudere il testo ma ad aprirlo. Queste due caratteristiche, ovviamente, sono in stretta connessione perché entrambe corrispondono allo scopo di costruire dei testi aperti alla partecipazione, all'ascolto – o alla visione, ma soprattutto all'ascolto – attivo dei testi; tale forma di ricezione non consumistica rimarrà forse limita-

ta, secondo un'ottica abbastanza pessimistica dell'autrice, a una comunità di «fedeli» appassionati, eppure proprio con *Focus Jelinek* mi sembra che possa raggiungere cerchie molto più vaste di lettori e spettatori.

Fritzl, Goethe, Heidegger e altri incubi dei traduttori – breve dialogo sull'origine del testo italiano per *FaustIn and out*

di Marcello Soffritti, Elisa Balboni

Abstract. *How did two translators manage to produce an Italian version of FaustIn and out? Jelinek's narrative is largely based on a gruesome story of segregation and years-long abuse perpetrated by an Austrian father on his young daughter not long ago. She presents us voices of abused and frustrated women in interdependence with Goethe's Urfaust, but also displays her own discourse full of repetitions, variations, inventions and puns. Translating such a multi-layered text for Italian audiences means trying to convey numerous overt and hidden references to motives, characters, ideas and authors of German literature, culture and philosophy – while saving as much as possible of Jelinek's highly sophisticate style. How much of this task could be performed is discussed in this dialogue.*

C'è stato un prologo teatrale, così come nel *Faust* c'è stato un prologo in cielo. Vengono da me Elena e Angela (due nomi che con un po' di pazienza si trovano anche in *Faust*) e mi dicono: ci sarebbe da fare questa traduzione ma nessun umano ce la farà mai, quindi, quasi quasi, lasciamo perdere. Ma quando due esseri tentatori arrivano da due traduttori – un traduttore ed una traduttrice – sanno benissimo che i vanitosissimi traduttori non sanno resistere a una simile sfida, quindi li abbiamo accontentati ed è venuta fuori questa traduzione, che però ha diversi aspetti da inquadrare un po' insieme. Quello che voi vedete e che sentite, lo vedete e lo sentite perché è stato tradotto. Non soltanto è stato tradotto dal tedesco all'italiano; è stato tradotto dall'austriaco all'italiano, è stato tradotto a partire da una versione scritta in una versione drammaturgica che poi è stata interpretata sulla scena. Allo stesso modo è stata tradotta una gran parte del discorso sulla Jelinek, dall'austriaco all'italiano perché poi, successivamente, se ne potesse parlare anche tra



Collezione di figurine Liebig; *Faust*, Prologo in Cielo

i germanisti italiani – che qualche volta parlano tedesco e qualche volta parlano italiano. Quindi, il pubblico che non conosce il tedesco, e che non è nato in Austria, riceve un prodotto (e la relativa informazione) di terza o quarta mano mentre noi traduttori, invece, siamo gli unici che sanno come sia il prodotto di prima mano.

Qui aggiungiamo una seconda metafora con una lunga spiegazione. *FaustIn and out* è naturalmente solo una minima parte della produzione della Jelinek: noi ci limitiamo a parlare di questa minima parte e ci limitiamo a parlare dell'aspetto traduttivo. Per questo non intendiamo generalizzare e siamo coscienti di darvi solo qualche frammento, qualche esperienza ed impressione. Proprio perché sappiamo che il prodotto che vedete voi non è quello che abbiamo visto noi fin dall'inizio, ci poniamo il problema dei livelli di equivalenza e del processo che ha trasportato un'entità dalla sua edizione originale scritta alla sua versione – provvisoriamente finale – recitata sulla scena italiana. E qui si applica la metafora. Questo prodotto è composto da diverse scatole nere che potremmo anche interpretare come tormentati passaggi in un posto oscuro, uno scantinato, lo scantinato di Joseph Fritzl in Austria, dove quest'ultimo tenne prigioniera sua figlia per 28 anni. Non è così brutto il tradurre, ovviamente, ma, in Austria e in Germania – probabilmente anche in Italia – negli scantinati o nei seminterrati ci sono spesso le piccole officine domestiche, i laboratori, ed è lì che si svolge la traduzione. E di quello che si svolge negli scantinati della traduzione, non sempre se ne sa abbastanza. Tanto più che il virtuosismo verbale – di cui si è parlato quasi sempre – è una delle cose più affascinanti e più ammalianti per chi tenta di tradurre. Quindi noi abbiamo una struttura di questo tipo: Jelinek scrive nel suo scantinato austriaco, poi il suo testo scritto affiora nel teatro austriaco e nei teatri tedeschi in genere ma, allo stesso tempo, al di là della frontiera qualcuno legge il suo testo scritto, chiede a qualcun altro di fare una traduzione, e dallo scantinato italiano esce, dopo qualche mese, un testo scritto italiano, da cui si elabora una prima versione parlata e successivamente la si ripropone in una versione drammaturgica-teatrale. Questo prodotto finito per noi è tutta un'altra cosa, ma non soltanto rispetto al punto di partenza austriaco, bensì perfino rispetto alla stessa versione scritta che abbiamo realizzato noi coscientemente. Diversi livelli di approssimazione, diversi livelli di equivalenza ma, se vogliamo essere sinceri e precisi fino in fondo, diversi livelli di calcolata deviazione, soprattutto quando ci sono delle cose che, a prima vista, per chi conosce entrambe le lingue sarebbero intraducibili... però qualcosa bisogna fare. E qui abbiamo fatto qualcosa come vi può raccontare Elisa. (Marcello Soffritti)

Grazie! Come ha detto in apertura il Professor Soffritti, ci è stato messo davanti questo testo e noi ci siamo un po' lanciati nella traduzione. Io parlo della nostra esperienza traduttiva dal punto di vista più tecnico, che è poi quello che si trova nell'introduzione al testo, perché abbiamo

voluto dare anche al lettore una serie di linee guida, spiegare come si è proceduto davanti a questo testo. Quello che diceva il professor Soffritti in merito ai virtuosismi della lingua – come hanno già accennato, prima di noi, Rita Svandrlik e Luigi Reitani – è una cifra della scrittura della Jelinek; nelle sue parole si trovano sempre questi termini che mutano continuamente verso nuove forme, che a cascata creano questi fiumi di parole che diventano difficili da tradurre. Quindi abbiamo cercato di renderli anche in italiano, a volte con traduzioni che sembrano ostiche al senso, che però cercano di restituire sia la musicalità che il virtuosismo che ci sono nel tedesco, e abbiamo adottato anche strategie di compensazione: laddove non si riusciva a riproporre quello che il tedesco offriva, noi siamo andati a compensare in altri punti. La stessa cosa è stata fatta per quanto riguarda quelle caratteristiche tipiche di una cultura che è diversa da quella italiana – per l'appunto, la cultura austriaca di Elfriede Jelinek – a partire anche solo dai fatti di cronaca che vengono affrontati in *FaustIn and out*, che vengono montati assieme al *Faust* e tra di loro: sono fatti che non hanno avuto in Italia una tale risonanza come l'hanno avuta in Austria. E quindi anche qui abbiamo cercato di integrare un po' nell'introduzione raccontando i relativi riferimenti, cioè la vicenda della figlia segregata dal padre per anni in questo scantinato. E altri fatti meno noti, anche in campo germanofono, su cui la Jelinek – come ha affermato in un'intervista – ha fatto ricerche approfonditissime, delle vere e proprie indagini, ritornano nei suoi scritti e quindi ci si trova, a volte, con particolari che, lì per lì, sembrano non avere senso e che invece sono peculiari delle vicende accadute. Un'ultima cosa riguardo alla scrittura della Jelinek, per come ci siamo avvicinati nel processo traduttivo, è il fatto che lei – dal momento che i protagonisti dei suoi scritti sono le parole e non tanto i personaggi, come diceva prima anche il prof. Reitani – scrive dei dialoghi, delle catene lunghissime di parole, quasi talvolta nemmeno delimitate da segni d'interpunzione. E anche lì che fatica, a volte, dare una forma e un percorso a questi fiumi in piena. Noi ci abbiamo provato... (Elisa Balboni)

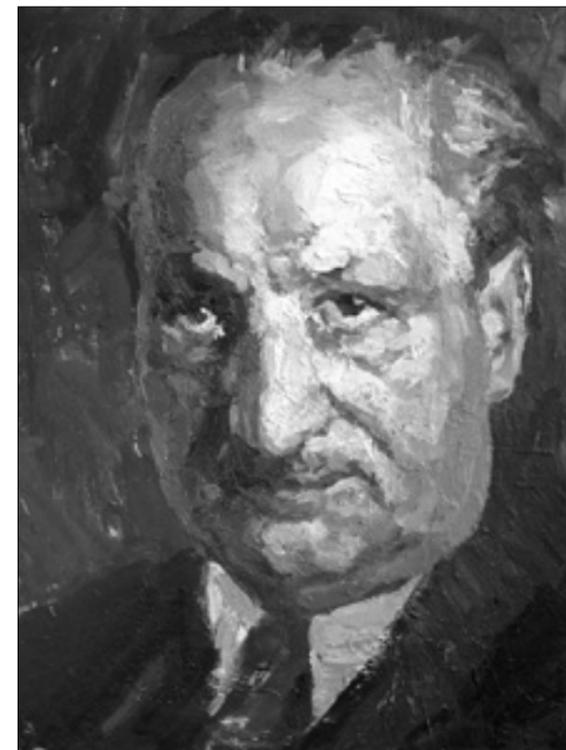
Domanda – Come vengono affrontati i riferimenti a Goethe?

M. S. – Ecco un esempio. Nel monologo, o meglio nella parte in cui compare una donna che prende tristemente le parti delle donne, questa dice: «Dio, se sapessero chi era quel signore così figo che oggi in mensa le ha guardate in quel modo... Ha presente? *Sa, qui la natura ha formato in sogni lievi l'angelo in lei innato*». Mai e poi mai Elisa e io avremmo normalmente reso così quest'ultima frase. Bisogna sapere che è una frase dell'*Urfaust* di Goethe. E noi abbiamo inserito qui il relativo passaggio tratto alla lettera dalla versione italiana dell'*Urfaust*. La nostra traduzione cannibalizza quindi – come ha fatto la Jelinek con il testo di Goethe originale – la versione italiana "classica". Frasi di Goethe sono incastrate, con contrasti

anche brutali, nella descrizione delle atrocità che questo personaggio successivamente racconterà di avere subito dal padre – che per alcuni aspetti viene poi identificato più o meno indirettamente con Mefisto o con Dio o con qualche altra icona della dominazione maschile. Quindi il problema è di rendere evidente, in qualche modo, anche un certo salto di improbabilità nel discorso stesso; quando si passa da una frase banale, brutale, gergale ad una frase italiana di stampo ottocentesco, allora lì c'è, anche in tedesco, il passaggio dallo sproloquio *jelinekiano* al testo originale di Goethe, proposto in maniera assolutamente non differenziata. Questi salti sono già difficili da cogliere per il pubblico di cultura tedesca, perché alcuni pezzi del *Faust* sono noti a tutti, ma altri meno, persino in Austria e Germania. Tanto meno lo spettatore italiano sarà quindi in grado di riconoscere i salti dalla "nostra" traduzione di prima mano alla traduzione già pubblicata negli anni Cinquanta e Sessanta dell'*Urfaust* di Goethe. Il tutto è per giunta ulteriormente oscurato dai riferimenti ad una storia che si è svolta in Austria e che in Italia è nota, al massimo, a qualche esperto di criminologia. Per tutti questi motivi, è chiaro che il prodotto drammaturgico italiano debba contenere qualche elemento di mediazione esplicativa, magari un sottofondo informativo che segnali almeno la storia di Faust e quella di Fritzl. E questo sottofondo informativo di nuovo può essere aggiunto soltanto drammaturgicamente, con qualche artificio che la Jelinek, certamente, non aveva previsto.

E. B. – In conclusione, bisogna ricordare ancora una volta che il prodotto scritto – e comunque anche quello di partenza della Jelinek – è molto diverso da quello che va in scena, perché, ad esempio, nello scritto – sempre riallacciandomi a quanto diceva il professor Soffritti sul *Faust* – abbiamo cercato di evidenziare, tra le altre cose, i passaggi presi dal *Faust* e dall'*Urfaust* mettendoli in grassetto, in modo da dare una mano al lettore nel riconoscimento di queste citazioni. Ma, una volta che si va a mettere in scena, come si fa? In questo senso, consideriamo la nostra traduzione sia un prodotto intermedio che un prodotto finito. È una traduzione che è finita in quanto opera scritta ed è un prodotto intermedio in quanto verrà poi presa ed elaborata per la scena – sempre tenendo conto del fatto che comunque Jelinek, nelle sue scarse direzioni di scena, dice che va sempre rappresentato assieme al *Faust* – e quindi sta poi al regista trovare un escamotage per riproporre entrambe le cose. Per quanto riguarda la traduzione, abbiamo scelto di non mettere molte note a piè di pagina perché non volevamo appesantire ulteriormente il testo e molte cose vengono lasciate proprio all'interpretazione del lettore, come Jelinek le lascia a noi, ci lascia scavare per cercare i significati tra le sue parole.

Domanda – C'è molto Heidegger nella parte centrale del lavoro. L'avete riconosciuto? Come è stato messo in evidenza tale riconoscimento? Come è stato fatto il lavoro sulle citazioni operate dalla Jelinek?



Martin Heidegger; olio su tela; collezione privata

M. S. – Heidegger non ci ha creato problemi né nel riconoscimento, né nella traduzione. Così come si riconosce una traduzione sbagliata dal fatto che qualcosa non quadra a livello logico-testuale, così quando un testo contiene interventi perpetrati nell'etimologia e nella morfossintassi di determinati lessemi (in particolare connessi con il verbo essere), allora è, molto probabilmente, un brano di (o un tentativo di imitare) Heidegger. Sia in tedesco che in traduzione italiana Heidegger si riconosce facilmente, anche in quanto fonte di citazioni che a loro volta sono state oggetto di una elaborazione letteraria. Heidegger è diventato una specie di icona in diversi autori successivi, che lo additano più o meno scherzosamente come colui che ha pervertito la lingua della filosofia tedesca. Come nel caso di Günter Grass, quando uno scrittore tedesco del Novecento vuole prendere in giro un'icona della filosofia tedesca contemporanea, molto frequentemente ne viene fuori una parodia di Heidegger. È quasi condannato a essere riconosciuto. Tuttavia, l'intento della Jelinek non è soltanto quello di rimasticare Heidegger come classico bersaglio per la satira – e quindi metterlo a fuoco in quanto oggetto grottesco, manipolatore, maldestro del linguaggio e così via – ma anche, probabilmente, di proporlo come una delle tante componenti della filosofia contemporanea che alimentano la sottomissione ideologica a diversi livelli, nella politica, nella morale, nella religione, ecc. Per questi due motivi principali, nel testo della Jelinek lo si riconosce quasi per forza, anche quando non viene citato letteralmente. In tutti questi casi, non abbiamo ripreso pari pari la traduzione italiana di Hei-

degger di Cesare Chiodi, anche se avremmo potuto farlo. Non ne abbiamo sentito il bisogno. Le sue deformazioni morfolessicali danno luogo a (famigerati) neologismi senza particolare rilevanza estetica. In italiano si possono riprodurre in maniera quasi automatica e, paradossalmente, quello non è un problema di traduzione, almeno finché la Jelinek non ci innesta sopra un gioco di parole.

Elfriede Jelinek “scrivente”
di Gerardo Guccini

Abstract. *The author's biographical ego avoids emerging in the foreground as narrator or narrative topic, yet it infiltrates the writing through the interposed identity of “the one who's writing” that, on the contrary, gives herself unlimitedly to words as she doesn't exist but inside them.*

“The one who's writing” expression does not imply an actual identity. On the one hand, it is about the metaphor of the writing process, while on the other, “the one who's writing” is, compared to the author's biographical ego, a vital part thereof and not inclusive, manifesting herself in the act of writing. In order not to be expressed (petrified) through her, Elfriede Jelinek systematically eliminates any authorial comment; she hides her strength in admissions of failure and self-inflicted injuries; she defers the lyrical reflection of her own gaze transmuting everything into writing to the one who's writing.

Mettere in situazione di dialogo la scrittura di Elfriede Jelinek e gli artisti di teatro italiani è stata un'operazione rischiosa ai limiti dell'impertinenza¹, che, però, come accade quando si esce dalle vie battute, ha messo in chiaro inaspettate movenze creative. Quanto più la scrittura nega appigli che individuino strutturalmente la via della traduzione scenica (come, invece, avviene normalmente nella forma dramma), tanto più il teatrante cerca nella scrittura stessa, per via deduttiva o induttiva, oppure nei suoi dintorni, immagini, piste, equivalenti, trasposizioni o metafore fisiche, che orientino il concreto lavoro teatrale. In un certo senso, l'eclissi della progettualità iscritta nei processi della scrittura teatrale ha fatto di quest'ultima una sorta di opera-drammaturg che, ponendo agli ensemble problemi tanto di penetrazione semantica che di svolgimento scenico, induce istanze relazionali e di ricerca aventi per fine l'integrazione fra corpus verbale e performance.

Postdrammatici, i testi di Jelinek non porgono agli artisti di teatro drammi da rappresentare, progetti scenici da realizzare, psicologie da interpretare, ma ardui organismi di parole, che sfidano attori, registi e performer a forzare le tecniche definite dalle proprie esperienze per sondare la proliferazione performativa del linguaggio. Al di là del dramma, la scrittura sovverte infatti le tradizionali tipologie di emittenti (autori, personaggi, narratori), stabilendo essa stessa l'identità da cui procede: non tanto un ipotetico Scrittore, che avrebbe “fatto” il testo una volta per tutte, quanto uno scrivente, che esiste nell'atto linguistico della consegna verbale agli sguardi dei letto-

ri, all'ascolto degli spettatori, alle voci e ai corpi dei performer. Mentre l'autore o il personaggio possono venire identificati, in quanto persone reali o fittizie, a partire da indizi parziali o isolati segni, lo scrivente, in assenza di scrittura, tende a negarsi; oltre i bordi della sua donazione verbale, ammutolisce, è come una persona senza corpo: qualcosa che non può esistere.

La scrittura teatrale di Elfriede Jelinek nasconde il personaggio nell'ampiezza discorsiva della parte, lo sostituisce con «fantocci, [...] che devono stare su una sorta di piedistallo»², lo cancella nel ritmo delle battute oppure, più recentemente, non ne attiva nemmeno la funzione, lasciando campo libero all'inarrestabile prodursi della scrivente, che emerge sempre nitida: talora urticante, conflittuale, eversiva, talora animata da un pathos confessionale che sorvola il vissuto per attingere a riposti depositi di senso. Le parole della Jelinek lasciano, in chi legge, il ricordo di verità intuitive, di illuminazioni parziali, di imbarazzanti contatti diretti con emanazioni fantasmatiche del reale: segregazioni, incesti, discriminazioni razziali, violenze sociali. Questa scrittura, insomma, non è per nulla autoreferenziale: la scrivente che, da un lato, ne viene sostanziata, dall'altro, vi si dichiara e manifesta, svolgendo un'essenziale mediazione fra il testo stesso e la persona dell'autrice, leggibile, in trasparenza, come rimando, allusione, termine di confronto e modello delle metafore verbali. Il suo io biografico evita di emergere in primo piano in quanto voce narrante o argomento narrativo, ma filtra comunque la scrittura attraverso l'inframessa identità della scrivente, che, all'opposto, si dà illimitatamente alle parole poiché non esiste che in loro. I testi sono anche fossili dell'atto scrittoria dal quale procedono, ma allorché in essi lo scrivente si rigenera alla lettura, l'imprevedibilità dell'organismo in vita si intreccia ai requisiti della forma letteraria suscitando relazioni, conoscenze, esperienze.

Con questo intervento vorrei connettermi al dialogo dei teatranti italiani con Elfriede Jelinek e la sua scrittura, affrontando due argomenti che mi sembrano riguardarlo da vicino: il rapporto fra testo e performance nell'ambito del teatro postdrammatico e alcune caratteristiche della “scrivente” che sporge da queste drammaturgie.

Lehmann, commentando le interazioni fra dramma e postdrammatico, ha osservato «che ci può essere un teatro postdrammatico con testi drammatici e che, viceversa, si possono inscenare testi postdrammatici in una maniera molto classica»³. Sulla stessa lunghezza d'onda anche le considerazioni di De Marinis, che invita a riflettere sui seguenti punti:

1. non sempre l'abbandono del testo e della parola ha garantito e garantisce, di per sé, esiti postdrammatici in ordine al superamento della rappresentazione e della messa in scena;
2. per converso, tali esiti postdrammatici spesso sono stati e vengono tuttora raggiunti continuando a lavorare su di o a partire da un testo drammatico⁴.

La mancanza di corrispondenze regolari fra gli orientamenti teatrali del testo e quelli della sua resa performativa indica che scrittura e azione scenica, pur confrontandosi sul piano comune del teatro, possono benissimo non condividere gli stessi codici, le stesse pratiche, gli stessi riferimenti. Mentre i drammaturghi interni a un ensemble, si chiamino Carlo Goldoni, Eduardo, Spiro Scimone o Marco Martinelli, conoscono benissimo i destinatari della propria scrittura, della quale prevedono oppure indirizzano gli esiti interpretativi; i drammaturghi “romiti”, consumata la crisi delle forme drammatiche, sanno, con altrettanta chiarezza, che le loro parole *non* raggiungeranno la scena seguendo percorsi implicati, ma evadendo, come tanti carcerati, dai confini della contenzione letteraria.

Le drammaturgie storiche, tragiche o comiche, romantiche o borghesi, applicano codici teatrali corrispondenti alle loro linee di tendenza. Nel caso del postdrammatico non è così. Qui, scrittura e performance non sono vasi comunicanti. E non è solo questione di corrispondenze mancate. Anche qualora la “prospettiva postdrammatica” del testo si prolunghi nella “prospettiva postdrammatica” della performance, tale continuità scaturisce dall'evadere delle parole dall'involucro letterario e dal loro imprevedibile confluire in un contesto radicalmente distinto. Per questo, più che di “testo drammatico”, espressione che implica la declinazione dei contenuti verbali in forma di rappresentazione, mi sembra opportuno parlare di scritte per il teatro. Gli studi sul teatro di Jelinek delineano l'ipotesi d'un nuovo testocentrismo focalizzato non più sulla realizzazione dei contenuti semantici, ma sulla permanenza del linguaggio nel corpo dell'attore che, uniformandosi alla costituzione del letterario, «diventa – come è stato osservato – anch'esso superficie, superficie riso-nante, che mette in scena il linguaggio e si mostra allo spettatore»⁵. Le scritte per il teatro di Jelinek sono però troppo internamente combattute, estreme e provocatorie, per non suscitare, nel venire teatralmente acquisite, prese di posizione e movimenti ulteriori. Al loro interno, infatti, pulsa un dramma destabilizzante, concreto e inesauribile, che contrappone Autrice e scrivente in una lotta senza esclusione di colpi. Nella *lectio magistralis* proferita in occasione del premio Nobel (2004), il minacciato io biografico dell'Autrice descrive se stesso nell'atto di venire braccato, violentato, “morso” dall'invasione della scrivente:

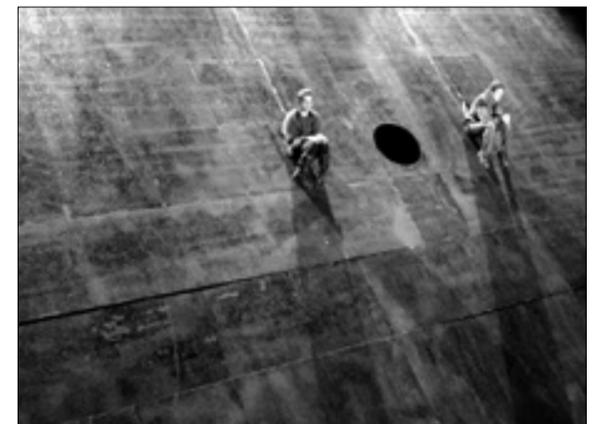
E questo cane di lingua, che dovrebbe proteggermi, ce l'ho per questo, ora cerca di mordermi. Il mio protettore mi vuole mordere. La mia unica protezione contro il venire descritta, la lingua, la quale, viceversa, esiste per descrivere qualcos'altro, che non sono io – è per questo che riempio di scrittura tanta carta –, insomma la mia unica protezione mi si rivolta contro. Forse ne ho una al solo scopo che lei, facendo finta di proteggermi, mi assalti. Poiché ho cercato protezione nella scrittura, questo essere-in-movimento, la lingua, che nel movimento, nel dire mi sembrava un rifiu-

gio sicuro, mi si rivolta contro. Non c'è da meravigliarsi. Avevo diffidato fin da principio. Che razza di mimetizzazione è quella che serve non a rendere invisibili, bensì sempre più visibili?⁶

Elfriede Jelinek si distingue, in quanto persona, dall'azione della scrivente, che, registrando parola dopo parola le pulsioni di «questo essere-in-movimento, la lingua», si torce verso di lei come una gemella siamese cercando di captare e scrivere il suo sguardo. Mi sembra di cogliere fra i principi genetici di questa scrittura una sorta di “complesso di Medusa” per cui l'autrice teme e sfida lo sguardo pietrificante della scrivente. Naturalmente, utilizzando questa espressione: “scrivente”, non intendo un'identità concreta. In parte, si tratta d'una metafora del processo scrittoria, in parte, però, la scrivente è, rispetto all'io biografico dell'autrice, una parte vitale che esiste nello scrivere. Per non farsene esprimere (pietrificare), Elfriede Jelinek attua diverse strategie diversive: «l'eliminazione sistematica di ogni commento autorale»⁷; il celare la propria resistenza in ammissioni di fallimento ed offese auto-inferte; il rimandare alla scrivente nient'altro che il lirico riflesso del suo stesso sguardo tramutante ogni cosa in scrittura.

In *Sport. Una pièce*, il personaggio dell'autrice (Elfi Elettra) zoppica, parla senza fiato, striscia, sparisce come un animale spaventato. Le enunciazioni dei suoi valori poetici e dei suoi fatti biografici vengono iscritte in rituali di umiliazione che ne intralciano le potenzialità narrative. Elfi Elettra entra in scena «molto riluttante» e «forse imprigionata in una rete». Il sub che la trascina, ogni tanto la strattone facendola agitare. Le parole dell'uomo la denigrano come artista e come donna:

Il suo problema è che per lei sembra essere visibile solo ciò che cela in sé un segreto. [...] Il suo sport consiste appunto nel non poter lasciare nessun nascondiglio al suo posto. Ma ciò che lei qui dissotterra alla maniera dei cani, era già visibile tutto il tempo. [...] Le sue frecce sono esaurite senza che una sola abbia colpito il bersaglio. [...] Un bambino da lei non è nato. Lei è dannata e cucita⁸.



Abgrund im 45-Grad-Winkel, *Winterreise*. (Foto Georg Soulek)

Da un lato, l'impossibile tacitazione di ciò che è incancellabile (l'io), dall'altro, l'ironia e i rituali di umiliazione, stabiliscono sotto la pelle della scrittura conflittualità che ne contraddicono, a dispetto degli avvertimenti teorici della stessa autrice, il carattere di pura superficie linguistica. A strapparla, sotto, c'è carne.

Elfriede Jelinek sfida il fallimento per potere aspirare alla risalita, riconoscendo nel primo, non tanto un'alternativa alla seconda, quanto una sua condizione incorporata e intrinseca. C'è un brano del *Winterreise* che intreccia musicalmente il tema della pulsione a rendersi irreperibile e sparire, a quello della scrittura, che, pur emanata in lontananza, ascende all'ascolto⁹. Lo riporto nella luminosa traduzione di Roberta Cortese. Vi si parla del ghiaccio che il calore del corpo fonde sotto i piedi; dello sprofondamento nel freddo e nel buio a effetto di questo caldo che continua tuttavia a irraggiarsi; del ritmico gesto che "suona" la scrittura:

Lei è affondata e sparita sulle sue suole umane e leggere che hanno sciolto il ghiaccio che era tutto il suo fondamento, tutta la sua solidità, noi crediamo che perfino sott'acqua girerà la sua ghironda, purtroppo. E sempre solo nello stesso verso, l'unico verso che conosce, perché lei non riesce proprio a smetterlo, si vede qui, lo si vede dalle piccole onde, dalle bolle d'aria che salgono. Lei non riesce a smettere, nemmeno là sotto. Vuole scuotere ma oramai è scura sotto il ghiaccio, dove tutto è tranquillo e freddo, dove le si geleranno le dita. Là, non scuoterà più nulla. Lei chiama da sotto il su, da lontano in lontananza.

Non vedendo nello sguardo della scrivente che lo scrive, l'Autrice può anch'essa darsi illimitatamente, confidando alle parole un flusso che non si raggela e fissa, poiché non è, rispetto alla scrittura, un oggetto estraneo da imitare, esprimere, rappresentare, ma, fatto della stessa sostanza del linguaggio, vive sulla pagina come un pesce nell'acqua.

¹ È stato osservato che gli attori, in questo teatro, «non hanno più niente da dichiarare o da rivelare», ma conservano solo quello che non è dicibile, appunto "il loro profilo visibile". L. Perrone Capano, *Superfici linguistiche e visive: i testi per un 'altro teatro' di Elfriede Jelinek*, in R. Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek: una prosa altra, un altro teatro*, Firenze, Firenze University Press, 2008, pp. 105-120:107-108. Le citazioni virgolettate sono di Hulrike Hass.

² E. Jelinek, *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*, in «TheaterZeitSchrift», 7 (1984), p. 14.

³ *Un incontro con Hans-Thies Lehmann. Discussione sul teatro pop, l'iper-regia, il chortheater, Brecht, Crimp, Kane, l'attore e il post-post-drammatico*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2010, p. 10.

⁴ M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 34.

⁵ L. Perrone Capano, *Superfici linguistiche e visive: i testi per un 'altro teatro' di Elfriede Jelinek*, in R. Svandrlik (a cura di),

Elfriede Jelinek: una prosa altra, un altro teatro, cit., pp. 105-120:107. Ammorbidito dall'esperienza, il punto di vista comunicato dalla didascalia iniziale di *Sport. Una pièce*: «L'autrice non dà troppe indicazioni, ha imparato, col tempo. Fate quello che volete. L'unica cosa che ci deve assolutamente essere: cori greci, singoli, masse, chiunque entri in scena [...] deve indossare un abbigliamento sportivo; il che lascia ampio spazio a sponsorizzazioni, no?». E. Jelinek, *Sport. Una pièce*, in Id., *Sport. Una pièce – Fa niente*, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 31-121:31.

⁶ E. Jelinek, *In disparte*, in R. Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek: una prosa altra, un altro teatro*, cit., pp. 153-165:156.

⁷ L. Reitani, *Il teatro delle voci*, in E. Jelinek, *Sport. Una pièce – Fa niente*, cit., pp. 9-27:14.

⁸ Ivi, p. 112.

⁹ Ringrazio Elena Di Gioia per la preziosa segnalazione.

«fuori e dentro, dentro e fuori, perché no, è bello che ci sia un po' di cambiamento». Fenomeni di inclusione ed esclusione ne I rifugiati coatti (Die Schutzbefohlenen) di Elfriede Jelinek di Silke Felber

Abstract. *In her drama Die Schutzbefohlenen (The Wards), written in 2013, Jelinek creates a textual structure that appears to go beyond boundaries, not only on a formal level: unlike previous theatre texts such as Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit (Rod, Staff and Crook: A Handiwork, 1996) or Das Lebewohl (Les Adieux, 2000) which denounced the Austrian xenophobia, this text brings an action against a neoliberal Europe, in which the term "integration" seems to have degenerated into a mere euphemism. The paper discusses the positioning of "marginalized groups" in Jelinek's Die Schutzbefohlenen and investigates the extent to which topographies of belonging and of exclusion are dealt with in this text. A particular interest lies in a spacial positioning of the speaking instances.*

La pièce *I rifugiati coatti (Die Schutzbefohlenen*, conclusa nel 2013) di Elfriede Jelinek è un testo che sembra voler oltrepassare i confini non soltanto sul piano formale: a differenza di altri lavori teatrali precedenti, come *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit*¹ (1996) o *L'addio (Das Lebewohl*, 2000), nei quali l'autrice critica duramente l'Austria xenofoba, il testo in questione lancia un grido d'accusa contro quell'Europa neoliberale in cui il concetto di "integrazione" sembra essere del tutto degenerato a puro e semplice eufemismo. Il nuovo lavoro teatrale di Jelinek si sviluppa su uno sfondo politico concreto, prendendo spunto da un fatto realmente accaduto in Austria: l'"occupazione" della Chiesa votiva di Vienna da parte di un gruppo di profughi che in questo modo, e in un secondo tempo con lo sciopero della fame, volevano protestare contro la politica governativa austriaca sul diritto di asilo. In seguito alla terribile tragedia dei profughi di Lampedusa nel settembre 2013, Jelinek decide di rielaborare il testo. La versione attuale, su cui si basa anche la

traduzione italiana di Luigi Reitani, è datata 8 novembre 2013.

Il presente contributo verte sulla "localizzazione" di "gruppi marginali" ne *I rifugiati coatti* di Jelinek e si propone di analizzare fino a che punto sia individuabile nel testo una topologia dell'appartenenza e dell'esclusione. A tale proposito vorrei riferirmi brevemente al concetto di oltrepassamento del limite sul piano formale, di cui mi sono già occupata e spesso sussunto quale peculiarità "postdrammatica"². Nei *Rifugiati coatti* non troviamo né indicazioni di regia, né personaggi intesi in senso convenzionale. Se nei lavori recenti di Jelinek potevamo (ancora) individuare delle istanze soliste (ad esempio, in *Kein Licht*, 2011; *Al buio*, o in *FaustIn and out*, 2011/2012), ci troviamo adesso di fronte a un testo che non viene più ripartito tra singole voci. Considerate le suddette particolarità formali, potremmo definire *I rifugiati coatti* una «superficie testuale», secondo l'espressione proposta dalla stessa Jelinek nel 1990 in occasione di un'intervista su *Nuvole. Casa (Wolken. Heim)*³, espressione che continua a impegnare la ricerca internazionale sull'autrice. Sulla scia di Gilles Deleuze o di Felix Guattari, la ricerca più recente tende sempre più spesso ad applicare ai testi *jelinekiani* la metafora della rete rizoma. Nel presente contributo cercheremo, invece, di cogliere il testo in termini tridimensionali e spaziali. Del resto, ne *I rifugiati coatti* non si pone soltanto la questione di chi stia parlando, ma (e soprattutto) la questione di una "localizzazione" delle istanze soliste: chi parla e da quale posizione? Chi è dentro, chi è fuori, chi sta in basso e chi in alto?

Prendiamo dunque in considerazione il testo e il «noi» in apertura: «Viviamo. Viviamo. L'importante è che viviamo, e molto di più non è il vivere, una volta lasciata la sacra patria»⁴. Il «noi» introduttivo rappresenta già sul piano formale una citazione intertestuale della tragedia di Eschilo *Le supplici*, introdotta dal coro e non da un singolo personaggio – una peculiarità che non si ritroverà più in Sofocle. Nel testo di Jelinek, a tale particolarità corrisponde anche la stessa funzione che il coro aveva nelle *Supplici* di Eschilo: il coro non costituisce, infatti, un commento alla tragedia, ma ne è il primo attore. Ulrike Haß, riferendosi più in generale al coro nella tragedia greca antica, ne sottolinea l'importanza per la costituzione del soggetto. I singoli personaggi possono entrare in scena soltanto se il coro concede loro uno spazio o un motivo per entrare⁵. Resta aperta la questione di chi o che cosa abbia a sua volta lasciato spazio al coro. Esaminando le origini del coro, Haß giunge alla conclusione che «la tragedia classica [...] considera il coro «al pari di un migrante [...] decretandolo per sommi capi»⁶. L'osservazione di Haß può essere presa alla lettera nel caso del testo *jelinekiano*: qui, infatti, il groviglio delle voci dei profughi ricorda effettivamente un coro che concede spazio alle rare voci soliste, quelle stesse voci che nella tragedia antica erano «singoli personaggi». Questa «figura della concessione»⁷, che Haß rileva in riferimento al coro, trae origine dalla prassi teatrale nell'antica Grecia, in cui

il *choros* designa innanzitutto il luogo in cui si tenevano spettacoli di danza e di canto, in seguito sostituito dall'*orchestra*. Anche in Jelinek è il «noi» corale a lasciare spazio alla singola voce, come si evince da un'accurata analisi testuale: «Da tempo siamo amici del dolore, certo, ma che cosa abbiamo fatto qui per dover vivere nella paura? paura ovunque, paura dei miei, da cui sono scappato, paura di dover tornare, ma ancora più paura di voi, che io debba restare qui, che non possa restare qui; [...]». Il coro *c'è sempre stato* e permette soltanto adesso al singolo personaggio di entrare in scena. Questa osservazione elementare coincide con un assunto basilare di Heidegger, riferimento intertestuale presente anche ne *I rifugiati coatti* (oltre che in numerose opere precedenti), come Jelinek stessa riconosce. Nel pensiero di Heidegger, «l'esserci» (il *Dasein*) non è possibile in solitudine, in isolamento dagli altri. «L'esserci» del singolo ente (il *Selbstsein*), nella concezione heideggeriana, è costitutivamente disposto verso il mondo e verso gli altri (il *Mitdasein*), e ciò gli permette di essere a sua volta «nello spazio»⁸ nel senso di essere «nel mondo»⁹. Se, ne *L'essere e il tempo*, l'ontologia heideggeriana si fondava sul primato della dimensione temporale su quella spaziale, nel trattato *L'essenza del fondamento (Der Satz vom Grund)* il filosofo rivede tale concezione affermando la simultaneità delle origini di «tempo e spazio» («Zeit-Spiel-Raum»). È esattamente l'approccio spaziale de *L'essenza del fondamento* che Jelinek recupera nei *Rifugiati coatti*. La pièce rielabora, rappresentandone perfino un *persiflage*, i concetti topologici heideggeriani di «radura» («Lichtung») e «tempo e spazio» («Zeit-Spiel-Raum»). Il problema della costruzione della radura dell'essere, che Heidegger definisce il modo in cui gli esseri umani soggiornano nel mondo, non si pone tuttavia al «noi» dei *Rifugiati coatti*, ai quali il soggiorno non viene neanche garantito. Leggiamo in Jelinek: «Siamo nella radura dell'essere, dice il pensatore, no, dico io, dell'acqua, la radura stessa, che è immensa, è delimitata solo dalla nostra morte, dunque dal nostro non essere [...]». L'immagine del profugo dei nostri tempi che si trova in stato di transito o di emergenza lo avvicina alla figura del morto vivente che Giorgio Agamben riassume nel concetto di *homo sacer*. *Homo sacer* indica colui che può essere ucciso, ma che non può essere sacrificato. Proseguendo il pensiero di Hannah Arendt ne *Le origini del totalitarismo (The Origins of Totalitarianism)*¹⁰, Agamben problematizza il fatto che i diritti dell'uomo proclamati nel 1789 sono sempre connessi all'assegnazione della cittadinanza e pertanto alla vita politica, che egli definisce *bíos*, riprendendo la concezione greco-antica, e distingue dalla nuda vita naturale (*zoè*)¹¹. Lo Stato pone a «fondamento del potere sovrano»¹² la nuda vita, la natività, l'essere nato e la discendenza; di conseguenza, nazione e natività appaiono indistinguibili. Il disordine provocato dai profughi nella politica dei nostri giorni è dovuto, secondo Agamben, al fatto che nel loro caso tale indistinguibilità deve essere riesaminata, mettendo così pubblicamente in mostra la distanza tra natività e nazio-



“Principio di stato di diritto”, da: *Convivere in Austria. I valori che ci uniscono*, brochure della Segreteria di Stato austriaca per l’Integrazione (Affari Esteri)

ne: «Se i profughi [...] rappresentano una minaccia così grave all’ordine dello Stato moderno, ciò accade perché si spezza una continuità tra uomo e cittadino, tra natività e nazionalità, nascita e popolo [...]»¹³. Il fatto che numerose persone oggi non siano rappresentabili dalla nazione minaccia l’unità tra Stato, nazione e territorio. Agamben ritiene che la necessaria conseguenza al problema dell’immigrazione sia quella di mettere in questione i principi dello stato nazionale.

Nei *Rifugiati coatti*, la brochure intitolata *Convivere in Austria. I valori che ci uniscono*¹⁴, pubblicata dalla Segreteria di Stato austriaca per l’Integrazione (Affari Esteri), è utilizzata come materiale intertestuale elementare allo scopo di mettere in discussione anche i principi e i valori nazionali, o meglio, il modo in cui essi vengono interpretati dai responsabili politici. Questa sorta di abbecedario pubblicato da Sebastian Kurz, poi divenuto Ministro degli Esteri, definisce sulla base di «un fondamento, sei principi, diciotto valori»¹⁵ vari principi e obiettivi per i migranti, promettendo integrazione per mezzo di rendimento, adattamento e volontà. Nel testo di Jelinek, il ricorso alla brochure è sempre annunciato da locuzioni del tipo: «Ma eccolo qua! Guardate!» «Qui c’è scritto!». Questi espliciti rimandi alle linee guida della brochure implicano una problematizzazione della presunta inviolabilità delle fonti, vale a dire il potere costituito, ossia la Costituzione, nella quale sono fissati i principi dello Stato-nazione. Alludere alla costruzione di questo edificio di principi e valori significa metterlo in discussione, accettando così la sfida provocatoria di Agamben: focalizzando l’attenzione sull’arma a doppio taglio insita nel primo articolo della Costituzione austriaca, «Il popolo è sovrano», Jelinek smaschera il principio della democrazia che dovrebbe generare l’integrazione. La dichiarazione «L’Austria siamo tutti noi»¹⁶, che il testo di Jelinek riprende letteralmente dalla brochure, ribadisce il principio della sovranità del popolo e solleva al contempo quesiti elementari su inclusione ed esclusione, quesiti ai quali la brochure ritiene di saper dare una risposta. Riprendendo la tragedia di Eschilo *Le supplici*, nella quale il principio della sovranità del popolo viene forse affermato per la prima volta in maniera significativa¹⁷, scrive Jelinek:

La terra sei tu, no, questo proprio no, la terra ti permette di presentare le tue concezioni, ma lo permette solo a te, non solo a te, ma anche a te, prima di tutto a te, a noi non permette niente, noi non siamo niente, e a noi non è permesso niente, per quanto ci piacerebbe partecipare al gioco, è meglio che stare a vedere, non è vero? in modo che il diritto scaturisca anche da noi, in modo che il diritto scaturisca anche dal popolo, che anche noi saremo, ma il diritto non scatta, e quando scaturisce si fa sottile, si sfilaccia, e a noi non è mica lecito partecipare, non ci lasciano nemmeno entrare nel locale, questo non è giusto, per quanto il diritto scaturirebbe anche da noi, o almeno potrebbe scaturire. [...]

La domanda «Che cos’è un popolo?»¹⁸, che dà il titolo a un saggio di Agamben e attraversa come un *leitmotiv* l’intero testo di Jelinek, implica in ogni caso aspetti di interesse e di prestigio economici. Nel testo di Jelinek sembra possibile individuare le voci di un popolo che non è ancora un popolo e al quale viene negata la possibilità di «diventare un popolo», essendogli vietato l’ingresso nel mercato del lavoro e quindi verso una vita dignitosa. Si può quindi parlare soltanto di un popolo di esclusi, ai quali si attribuisce oggi, secondo Agamben, una grande importanza: «La nostra epoca non è altro che il tentativo esasperato e sistematico di sanare la scissione che divide in due il popolo eliminando radicalmente il popolo degli esclusi»¹⁹. L’eliminazione ragionata del «popolo minoritario», per scomodare Gilles Deleuze, allo scopo di generare un popolo unito si ritrova nei *Rifugiati coatti* di Jelinek laddove la «nuda vita» sembra prendere la parola: «Ci mandano via per l’ennesima volta»; «via, via!»; «Solo così da una società in cui i diritti degli uomini sono vendicati, rastrellati, buttati in un mucchio e travolti da un bulldozer, voglio dire: dove i diritti sono rispettati, solo così emergerà una società!».

Perfino la Segreteria di Stato austriaca fallisce nell’interpretare il principio di stato di diritto, ridicolizzando se stessa: questo è quanto viene mostrato da Jelinek in un abile tentativo di decifrare la materia contenuta nella già citata brochure che pretende di illustrare i valori dell’uguaglianza, del riconoscimento e del rispetto reciproco attraverso l’immagine di due nuotatrici di colori diversi prima e dopo la gara. Il testo di Jelinek smaschera l’ipocrisia dello Stato sovrano associando il motivo dell’acqua, elemento fatale, alle *boatpeople* e alla tragedia (o alle tragedie) dei profughi di Lampedusa:

Per esempio nuotando. Questo esempio è stato scelto espressamente, ma cosa vuole esprimere? No, questo adesso è troppo stupido. Cosa succede nuotando? Un testa a testa? In modo da poterci manifestare a vicenda la nostra reciproca stima? Perché dobbiamo prima entrare in acqua, viscosa per il gasolio colato, andare a fondo, scivolare come pesci da dita a noi estranee, per poter apprezzare noi stessi? Se è così possiamo affogare subito, lasciarci ammazzare nella barca, farci buttare in acqua [...]

Riunendo nel medesimo contesto lo sciopero della fame dei profughi nella chiesa votiva di Vienna, che avrebbe dovuto sensibilizzare sul tema della gestione problematica del «popolo degli esclusi», e la tragedia di Eschilo, Jelinek giunge alle radici del diritto pubblico e del diritto degli stranieri, sviluppando una genealogia dell’asilo sacro e secolare. La tragedia di Eschilo, com’è noto, ruota intorno alla vicenda delle cinquanta figlie di Danao, fuggite ad Argo dall’Egitto per sottrarsi al matrimonio con i loro cugini, i cinquanta figli di Egitto. I rami avvolti nella lana, in Jelinek «ramoscelli di palma, no, li abbiamo staccati da un olivo», provano la loro identità di supplici. *Hikesia* descrive una forma di asilo sacrale, ossia la fuga verso luoghi sacri consacrati alle divinità greche. Nessuna istanza secolare era infatti autorizzata a legittimare o a respingere coloro che cercavano asilo. Il culto religioso della *hikesia* va comunque distinto dal diritto degli stranieri (*asylia*), dall’asilo individuale concesso dalla polis greca solo a determinate persone in cerca di asilo. Nella tragedia di Eschilo, tuttavia, essa viene regalata dalla polis alle Danaidi in cerca di asilo: in questo modo, come rileva giustamente lo storico Martin Dreher, si costruisce «un diritto d’asilo fittizio»²⁰. Sarebbe interessante approfondire i motivi di tale divergenza in Eschilo dalla realtà storica, ma ci porterebbe troppo lontano. In questa sede sarà importante considerare l’aspetto legato alla realtà politica, ossia il fatto che il privilegio della *asylia* spettava alle persone meritevoli che si fossero prese cura della rispettiva polis e che esso non coincideva con la *naturalizzazione*. Ed è proprio in questo punto che si inserisce la critica di Jelinek al diritto europeo degli stranieri dei nostri tempi. Ai migranti in cerca di asilo della chiesa votiva o di Lampedusa, Jelinek contrappone coloro che hanno presumibilmente avuto un comportamento meritevole nei confronti dell’Austria e che pertanto sono stati immediatamente naturalizzati, come la cantante soprano Anna Netrebko, che ottenne nel 2006 la cittadinanza austriaca pur senza risiedere in Austria e senza conoscere il tedesco: «Quella non deve allargare subito le gambe a tutti quelli che le rilasciano un visto di breve durata, un permesso di lavoro, a quella non si deve rilasciare un permesso, la si deve pregare, pregare in ginocchio, perché ha quel dono di una voce da soprano unica, che cercavate da tempo». Alla cantante russa, che nega le critiche sulla non trasparenza circa i criteri di «naturalizzazione dei vip» in Austria²¹, viene contrapposta la «vacca russa», che rappresenta le numerose vittime del commercio di donne nell’Europa dell’est. Jelinek attinge ancora una volta alla mitologia greca: anche ne *I rifugiati coatti*, come nelle *Supplici* di Eschilo, viene chiamata in causa Io, che Zeus aveva trasformato in una vacca per proteggerla dalla gelosia di Era e per volere di quest’ultima inseguita e tormentata ovunque dai tafani. Leggiamo in Jelinek:

Lo dice volentieri: generata dalla terra, ma conferirle adesso la cittadinanza, proprio qui adesso, legalmente, che cosa sospetta! Ma non importa a nessuno, la vergogna, che qui

nessuno conosce, indietreggia sempre di fronte all’amore, dal momento che hanno pagato, sul tavolo hanno messo una bella somma, quadrata, no, tonda, ed eccola qui, non vorrebbe apparire una *vacca* [trad. SF] e una *vacca* lei non è, nonostante i morbidi fianchi.

Se si osservano più da vicino le *Supplici* di Eschilo in relazione alla problematica dell’asilo, si noterà un’ulteriore particolarità, di importanza non secondaria per i testi di Jelinek. Il re Pelasgo pone le Danaidi di fronte a una scelta decisiva: trovare un alloggio comune o vivere separatamente²². Alcune decidono di restare nella loro terra, altre al contrario preferirebbero la dimensione comunitaria. Eschilo allude con ciò a un tema attuale dell’epoca, ossia alle misure edilizie che intorno al 460 a.C. furono prese per accogliere i meteci, cioè gli stranieri. È esattamente questo il punto di raccordo, fondato sulla realtà politica, fra la tragedia antica e le problematiche attuali relative all’immigrazione. Il resoconto del non meglio definito coro di voci *jelinekiano* sembra essere una risposta sarcastica e tardiva all’opzione formulata dal re: «Ci siamo scelti una chiesa e dopo un convento ha scelto noi, ecco, qui adesso abitiamo davvero, potete venire tranquillamente a vedere, insomma, in fin dei conti potremmo anche abitare altrove, potremmo sceglierci qualche posto». Se, nelle *Supplici*, il re Pelasgo era «a servizio»²³ delle Danaidi in cerca di asilo nelle vesti di protettore della polis, il testo di Jelinek descrive un rapporto diametralmente opposto, essendo qui le supplici disposte a porsi «a servizio» e a invocare la scelta: «[...] votate, forse votate persino noi! Votate in continuazione! A che pro avete le elezioni?! Non volete essere il nostro paravento. E tutti i cittadini che hanno deliberato di allontanarci, di levarci di torno, adesso vanno a votare e votano il loro benessere». In questo passaggio è evidente un ulteriore parallelo con la tesi di Agamben, per cui la duplice categoria che domina di fatto la politica europea non si fonda sulla differenza tra amico e nemico, bensì sulla separazione tra la nuda vita e l’esistenza politica²⁴. E con questo giungo alla conclusione.

Come nei lavori teatrali precedenti, anche nei *Rifugiati coatti* Jelinek vuole «dar voce a coloro, ai quali nessuno dà voce»²⁵. Nel caso di questo testo, tuttavia, non si pone tanto la questione di chi sia a parlare, quanto della *localizzazione* di coloro che parlano o che restano in silenzio. Come abbiamo cercato di dimostrare, il testo di Elfriede Jelinek pone domande elementari di inclusione ed esclusione, muovendosi sul terreno del diritto di Stato e del diritto degli stranieri.

Resta aperta la questione di come potrebbe essere uno spazio (trans?)nazionale in cui i diritti umani non valgono soltanto per coloro che possono permettersi l’Europa. Probabilmente è proprio la globalità di tale questione a rendere le opere di Jelinek così «scottanti» ben oltre i confini nazionali. Ci auguriamo che le risposte possano essere così scomode come le domande che l’autrice ci rivolge.

¹ Sulla traduzione italiana del titolo di questa pièce, cfr. L.

Perrone Capano, *Superfici linguistiche e visive: i testi per un 'altro teatro' di Elfriede Jelinek*, in R. Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek: una prosa altra, un altro teatro*, Firenze, Firenze University Press, 2008, p. 108: «Il titolo stesso di questo testo è estremamente composito: l'espressione "Stecken und Stab" deriva dai Salmi di Davide ("il bastone del pastore"), ma "Staberl" è poi il nome di un giornalista della "Kronenzeitung", che ha contribuito a creare un certo clima politico in Austria, e "Stangl" è Franz Stangl, comandante di Treblinka, del quale nella pièce compaiono citazioni».

² A questo proposito si rimanda al convegno "Sinn egal. Körper zwecklos". *Postdramatik – Reflexion & Revision*, tenuto dalla piattaforma di ricerca su Elfriede Jelinek nel maggio 2014. Scopo del progetto è stabilire fino a che punto il concetto di post-drammatico sia ancora da considerarsi rilevante o se esso non sia un concetto ormai superato e indagare nuovi approcci metodologici per descrivere i testi teatrali *jelinekiani* e la loro componente drammatica. Gli atti del convegno saranno pubblicati in volume nel 2015 nella collana diretta da P. Janke e T. Kovacs, *DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums*, Bd. 11.

³ Cfr. E. Jelinek, *Ich wollte diesen weißen Faschismus. Interview mit Walter Vogl*, in «Basler Zeitung», 16.10.1990.

⁴ E. Jelinek, *Die Schutzbefohlenen* (2013), <http://www.elfriedejelinek.com/> [13.10.2014], alla data 14.6.2013 / 8.11.2013 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Theater, Aktuelles 2013). Di seguito, dove non diversamente specificato, tutte le citazioni sono tratte dal testo.

⁵ Cfr. U. Haß, *Woher kommt der Chor*, in «Maske & Kothurn», 1/2012, Bd. 58, pp. 13-30:19.

⁶ *Ibidem* «[d]as antike Drama [...] den Chor wie einen Migranten»; «ihn notdürftig fest[macht]».

⁷ Ivi, p. 14: «Figur der Einräumung».

⁸ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2006, p. 56: «Im-Raum-sein».

⁹ Ivi, p. 125: «In-der-Welt-sein».

¹⁰ Cfr. H. Arendt, *The origins of Totalitarianism*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1951.

¹¹ Cfr. G. Agamben, *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2002, pp. 135-144.

¹² G. Agamben, *Jenseits der Menschenrechte*, in Id., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, tr. ted. di Sabine Schulz, diaphanes, Freiburg/Berlin 2001 (titolo originale *Mezzi senza fine – Note sulla politica*), pp. 23-32:27-28: «den Grund seiner Souveränität».

¹³ G. Agamben, *Homo sacer*, cit.: «Wenn Flüchtlinge [...] in der Ordnung des modernen Nationalstaates ein derart beunruhigendes Element darstellen, dann vor allem deshalb, weil sie die Kontinuität zwischen Mensch und Bürger, zwischen Nativität und Nationalität, Geburt und Volk, aufbrechen [...]», p. 140

¹⁴ Cfr. Staatssekretariat für Integration (a cura di), *Zusammenleben in Österreich. Werte, die uns verbinden*, <http://www.staatsbuergerschaft.gv.at/fileadmin/user_upload/Broschuere/RWR-Fibel.pdf> [13.10.2014].

¹⁵ *Ibidem*: «1 Grundlage, 6 Prinzipien, 18 Werte[n]».

¹⁶ *Ibidem*: «Österreich – das sind wir alle».

¹⁷ Cfr. C. Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, Beck, München, 1988, p. 109.

¹⁸ Cfr. G. Agamben, *Was ist ein Volk?*, in Id., *Mittel ohne Zweck*, cit., pp. 35-40.

¹⁹ Ivi, p. 38: «Unsere Zeit [ist] nichts anderes als der erbiterte und methodisch durchgeführte Versuch, die Spaltung, die das Volk entzweit, dadurch zu schließen, dass das Volk der Ausgeschlossenen radikal eliminiert wird».

²⁰ Ivi, p. 81: «ein fiktives Asylrecht».

²¹ I criteri per ottenere la «cittadinanza vip» in Austria nel periodo in cui Jelinek scrive *I rifugiati coatti* furono, di per sé, causa di numerose polemiche. Nel febbraio 2014 il Ministro degli Interni Mikl-Leitner (ÖVP) si risolve a redigere un catalogo dei criteri che stavano alla base di tali cittadinanze e che tuttavia non è ancora consultabile pubblicamente, cfr. I. Brickner, *Kriterienliste für Promi-Einbürgerungen bleibt Amtsgeheimnis*, in «Der Standard», 16.6.2014.

²² Cfr. C. Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, cit., p. 110.

²³ Eschilo, *Die Schutzfliehenden*, 941, trad. ted. di Johann Gustav Droysen: «zu Diensten».

²⁴ Cfr. G. Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 18.

²⁵ E. Jelinek, *Stellungnahme zur Asyl- und Aufenthaltsgesetzgebung in Österreich*, in *Broschüre zum Trauermarsch zum Asyl- und Aufenthaltsgesetz*, 1994: «für diejenigen zu sprechen, für die kein anderer spricht».

INTERVISTE AGLI ARTISTI Quaderno Jelinek

a cura di Altre Velocità

Introduzione

di Altre Velocità

Il Festival Focus Jelinek ha prodotto e accompagnato più di dieci creazioni teatrali tra spettacoli, laboratori, performance e letture. Nelle interviste qui raccolte prendono la parola Elena Di Gioia, Claudio Longhi e otto artisti coinvolti. Nei loro racconti, emerge la consapevolezza di chi ha trovato una membrana su cui far rimbalzare la propria poetica, costruendo scintille inaspettate o suoni ricondotti al proprio mondo. Le interviste hanno forme e temperature diverse, ma indagano uno spazio comune, quello che sta tra l'artista e la scrittura della drammaturgia. Come si legge quest'autrice, oggi, pensando a una sua messa in scena? Come ci si districa tra intrecci di fonti e colate di caratteri, come ci si orienta tra citazioni di altri autori e crepe visionarie, tra strumenti filosofici e cronaca nera? Ecco che ogni dialogo qui raccolto prova a fornire una visione specifica.



Mapa del Festival Focus Jelinek, festival per città

Elena Di Gioia: leggere con le orecchie, come nasce un festival per città

a cura di Serena Terranova

Cominciamo da Elfriede Jelinek, a cui l'intero Festival è dedicato. Perché proprio questa autrice? Che valore può avere discutere tanto diffusamente, e con tante competenze che si sommano, di questa personalità?

Spesso ho associato a Elfriede Jelinek il tratto della "inesorabilità". Autrice sulla punta di un baratro, di un precipizio. Perché lei con *inesorabile implacabilità* si espone. E lo fa attraverso la sua scrittura, a cui è appeso un linguaggio ardente e coraggioso. «Il labbro mi sanguinava di linguaggio» dice Paul Celan. A questo *labbro*, a queste

scritture che lei ci consegna, sono appese tante questioni, tra cui il linguaggio e le sue ferite, la realtà e le rappresentazioni, la natura del potere, come tanti "ami".

Da *Winterreise*, un testo del 2011 tradotto da Roberta Cortese, ho raccolto un'immagine che dipinge l'inesorabilità: in piedi su una lastra di ghiaccio con le «umane soles leggere» destinate a scaldare e sciogliere il ghiaccio su cui poggia. L'autrice è dunque destinata a precipitare, a cadere giù, nell'acqua ghiacciata. Ed è una frana che lei stessa ha provocato. Questa "inesorabilità" è il ruolo stesso della sua scrittura, l'unica condizione possibile. E mentre lei precipita, facciamo lo stesso anche noi leggendola.

Il tempo di immersione nelle sue scritture ha restituito un luogo difficile dove stare, come un pozzo pieno di

spine, una discesa che lei propone, verso un luogo che continuamente punge.

Elfriede Jelinek è un'autrice molto amata da alcuni artisti, una zona d'amore coltivata anche nel silenzio per anni. Il Focus Jelinek ha dato una possibilità di concretezza a questo amore, facendo convergere impegni e nuovi progetti produttivi. L'idea di dedicare a Elfriede Jelinek un progetto specifico è partita dalla convergenza e dal confronto con alcuni artisti, in particolare Angela Malfitano, che aveva lavorato negli scorsi anni su *La regina degli elfi*, e Andrea Adriatico che da molti anni conosce e ammira con forza questa autrice.

Nel 2002, in un festival che cocuravo, venne a Bologna la compagnia Quelli che restano che portava in scena *L'addio* di Elfriede Jelinek.

Da lettrice la conosco da quel momento: lì si è accesa la mia personale miccia per questa autrice per poi concretizzarsi nel confronto con le compagnie e lì è partita un'immersione che ha portato alla creazione della forma *speciale* di questo progetto.

Come hai scelto gli artisti del Festival Focus Jelinek e come si è svolto il rapporto di committenza dell'opera?

Tutto è partito dall'idea di creare un luogo dove poter ospitare le scritture di Elfriede Jelinek. Nel periodo di lettura e ricerca, nei dialoghi e nei confronti avuti con artisti, alcuni traduttori e studiosi della Jelinek e con la Jelinek stessa, a un certo punto, ho letto i suoi testi con l'orecchio. Ho cominciato – ed è così che sto operando in questi anni – a leggere i testi cercando le voci che potessero condividere quei testi con il pubblico, ed era importante sin dall'inizio che ci fosse una pluralità di visioni. Si è rafforzato il processo di condivisione con gli artisti che conoscevano la Jelinek e il Focus ha rappresentato l'occasione per approfondire e condividere il progetto produttivo, e per altri è stato un viaggio, generoso, complesso e articolato, alla scoperta di un'autrice e della sua scrittura. Più che un rapporto di committenza si è trattato della creazione di condivisione.

Alla mappa degli artisti se ne sovrappone una geografica, che incrocia più teatri di quattordici città dell'Emilia-Romagna. Come hai costruito questa parte del lavoro?

Le due mappe in effetti coincidono. A monte c'è proprio la ricerca di un progetto che fosse anche un luogo in cui poter accogliere le scritture della Jelinek. È stato come se i tanti fogli, testi, volumi... come se tutta la sua produzione fosse a un certo punto diventata trasparente, come una carta velina condotta da un soffio che si adagiava sopra una città. E quest'immagine per me è quella che poi ha trovato una forma di applicazione e di concretezza nella costruzione dell'intero progetto, con le tante scritture che si diramano nella regione, in direzioni diverse, creando l'idea di una *città allargata*.

L'idea di *festival per città* lavora con l'obiettivo di con-

nettere la produzione e la programmazione, guardando i pubblici e facendo collaborare festival, teatri, biblioteche storiche, cinema, luoghi culturali di una regione, l'Emilia-Romagna. La specialità delle condivisioni in questo disegno nuovo e inedito nella progettazione culturale racchiude per me un ideale molto forte di come penso sia necessario e importante lavorare, nel teatro, nelle città e nell'innovazione culturale.

Il festival è presentato attraverso un'opera di Claudio Parmiggiani. In che modo il suo segno si aggiunge a quello della Jelinek?

La potenza dell'opera di Claudio Parmiggiani fa parte di un mio personale "spazio dell'ammirazione" da tempo. In una intervista Parmiggiani dice «Siamo stranieri e straniera è sempre più la nostra lingua. Lingua assediata, sospinta via via nelle riserve (...) lingua che è trincea, voce resistente, lingua orgogliosa, che non si arrende e che si oppone». Nell'opera che è diventata l'immagine del progetto c'è un livello immaginifico e assonante con l'opera di Elfriede Jelinek: la ferita, la frattura del linguaggio, un viso bendato, caduto verso di noi, come un tonfo verso la scrittura di Elfriede Jelinek.

Sono quattro le immagini di Claudio Parmiggiani che attraversano il progetto. Ci sono poi disseminate in questo Festival altre immagini invisibili, quelle che ci restituisce Elfriede Jelinek, per esempio quella con cui l'autrice apre il discorso di In disparte: «È talmente spettinata la realtà. Non c'è pettine che riesca a lisciarla. I poeti vi passano e raccolgono disperatamente i suoi capelli in una pettinatura, dalla quale prontamente di notte vengono perseguitati. Nell'aspetto c'è qualcosa che non va». Un altro andamento che è rimasto più nascosto è quello del dialogo con lei. C'è stato uno scambio di lettere che ha registrato il passaggio dal desiderio alla realtà, e in questo movimento lei è stata sempre vicina e ha trovato il modo di esserlo anche scrivendo appositamente il testo *Ritornare! In Italia!*.

Ci hai raccontato come le visioni iniziali si concretizzano nella drammaturgia di un progetto. Questo festival però ha anche una durata e una dislocazione straordinarie che comportano una cura quotidiana...

Il Festival Focus Jelinek non sarebbe possibile se ogni tappa del progetto stesso non fosse organizzata, promossa, presa in carico dai teatri, dai festival, dalle strutture che lo ospitano. Quindi si tratta di uno staff allargato, come è allargata l'idea di città. Se così non fosse stato, non sarebbe stato minimamente pensabile organizzare sessanta appuntamenti, da ottobre a marzo. Considero poi un "davanti alle quinte", più che un "dietro", l'appoggio istituzionale e le tante attive collaborazioni dei soggetti che hanno creduto dall'inizio a questo progetto e degli artisti che sono i compagni di questo viaggio. Tutto è partito dal desiderio e dalla tenacia di voler realizzare questo percor-

so. La mia soddisfazione sta nel fatto che il pensiero iniziale si è realizzato nel suo ideale e si sa, gli ideali hanno misure straordinarie.

Claudio Longhi: lo spazio tridimensionale della scrittura

a cura di Nicoletta Lupia

Per cominciare, le chiederei come nasce la collaborazione con Elena Di Gioia e come si è sviluppato nel tempo il progetto su Elfriede Jelinek che ha dato origine all'happening jelinek.

Elena aveva giustamente cercato un'interlocuzione con Gerardo Guccini che è il punto di riferimento sul piano della ricerca drammaturgica del nostro Dipartimento e il Responsabile scientifico del Centro Cimes. Sulla base di una loro chiacchierata precedente, Gerardo mi ha chiesto se ero interessato a curare una costola della prossima stagione del Cimes che avrebbe dovuto segnare l'incontro tra il progetto Jelinek di Elena e l'attività di ricerca applicata dell'Università. La cosa mi ha fatto molto piacere perché, da anni, avevo una certa curiosità nei confronti della scrittura dell'autrice. Quindi, quando la proposta è arrivata, ovviamente, l'ho accolta anche perché esisteva un rapporto precedente con Elena, fatto di conversazioni, scambi mail e anche di attenzione e interesse rispetto a un modo altro di pensare il teatro all'interno di un "territorio di riferimento" – mi si passi per comodità espositiva l'espressione, che pure non amo.

La formula *happening jelinek* non è semplicemente un arzigogolo onomastico, ma la cifra di un modo di impostare una riflessione. Il convegno a cui stiamo ponendo mano, infatti, non raccoglie soltanto studiosi, ma anche artisti e vuole essere una sorta di tuffo nell'universo Jelinek, nella scrittura dell'autrice, a 360°, un tuffo che, anche nelle sue modalità di organizzazione, mette insieme un momento concettuale e uno "performativo". Il progetto, infatti, ha due parallele ragioni di interesse. Per un verso, vi si riscontra un'attenzione tematica per l'autrice di cui stiamo parlando e per il suo universo composito tra ideologia e post-ideologia, tra drammatico e postdrammatico. D'altra parte, si tratta di un festival che si spalma su una regione e che, quindi, pone alcuni problemi rispetto ad un determinato rapporto del pubblico con l'oggetto proposto, in un arco temporale e in un ambito territoriale piuttosto vasti. Bologna sarà una sorta di ombelico meta-progettuale: con l'*happening jelinek*, infatti, il progetto riflette su se stesso, attraverso protagonisti che si incontrano e possono confrontarsi. Poi ci sarà l'appendice del laboratorio nata proprio a partire dalla natura anfibia della giornata.

Come avete pensato di strutturare il percorso laboratoriale?



I Rifugiati coatti, mise en espace di Claudio Longhi con studenti dell'Università di Bologna. (Foto Sara Colciago)

Il laboratorio è stato un ulteriore incentivo al mio coinvolgimento. Nel caso del progetto Jelinek, mi si è presentata un'occasione "ghiotta": uno degli ultimi copioni, se non l'ultimo, della Jelinek è stato presentato in anteprima a maggio e, credo, da poco ha debuttato in versione definitiva in Germania. Il titolo è *Die Schutzbefohlenen – I rifugiati coatti* ed è una sorta di travestimento, mascheratura, rifacimento delle *Supplici* di Eschilo. Questa ripresa di elementi classici è un tratto tipico della scrittura dell'autrice. È un testo in cui, come capita in *Sport* o in *Bambiland*, la Jelinek intreccia il piano del mito a quello della contemporaneità. Il tema – se di tema si può parlare – è quello dell'emigrazione ed è un testo scritto anche sull'onda delle suggestioni del naufragio di Lampedusa di ottobre. L'idea del laboratorio è nata anche dal fatto che uno dei maggiori studiosi della Jelinek in Italia, il suo traduttore, Luigi Reitano, ha manifestato un certo interesse nei confronti di questo testo. Sarà un laboratorio di una settimana, su una scrittura molto complessa, che vedrà un lavoro intorno al copione; l'esito – ovviamente non stiamo parlando di una messa in scena in senso stretto – sarà presentato la sera dell'*happening jelinek* a completare l'attraversamento.

Parliamo, quindi, di drammaturgia. L'impressione che ho avuto rispetto alla scrittura della Jelinek, per il teatro e non solo, è che sia piena, complessa, autonoma. Eppure, pone due ordini di problemi: il primo è un problema di rappresentabilità, il secondo di leggibilità.

Concordo completamente rispetto alla sensazione di autonomia. L'impressione che ho è che la scrittura della Jelinek abbini una specie di assoluta superficialità a una fortissima tridimensionalità. È come se, paradossalmente, fosse una scrittura impalpabile e ramificata in un gioco di slittamenti continui che mi ricorda la musica di Steve Reich, con delle cellule che ne generano incessantemente altre in una specie di moto perpetuo di sviluppo. Dall'altra parte, però, questa superficie infinita ha una sorta di violenta profondità che deriva dal gioco continuo di rimandi, di recuperi di scritture altre. Sia in questa sorta di *tridimensionalità seduta*, sia in questa sor-

ta di *vertiginosa verticalità*, la scrittura tende ad autonomizzarsi rispetto a un'ipotesi di rappresentazione. Detto questo, voglio aggiungere due considerazioni a margine: per un verso, credo di essere la persona meno indicata a parlare di problemi di definizione di coefficienti di teatralità perché, nella mia esperienza passata, ho una tappa di formazione che continua a rimanere imprescindibile, ossia la collaborazione con Ronconi e Ronconi ha sempre sostenuto che in teatro si possa mettere in scena anche l'elenco del telefono. Per un altro verso, il problema successivo riguarda la nozione di teatralità. È chiaro che, se per "teatrale" intendiamo tutto quello che per secoli abbiamo associato alla nozione di drammaturgia, quell'idea con il teatro della Jelinek non ha assolutamente nulla a che spartire. Se invece collochiamo la nostra indagine nel contesto della cosiddetta postdrammaturgia, le cose cambiano immediatamente. Mi viene in mente la posizione della Stein che paragona la scrittura drammatica a un paesaggio in cui la teatralità sta nella relazione che esiste tra due alberi all'interno dello stesso scorcio e non necessariamente tra una figura A e una figura B che si scontrano l'una con l'altra. Letta in questa direzione, una scrittura densa come quella della Jelinek acquista delle risorse di fortissima teatralità di tipo relazionale.

Eppure, mi chiedo se in questa tridimensionalità non ci sia una fortissima tensione drammatica e intendo il drammatico nel suo senso puro, come una tensione di sviluppo, fosse anche solo nello stile. Sono paesaggi, non macchine narrative, ma in evoluzione continua, in tensione.

Indiscutibilmente. Quando la Stein riflette sulla pièce-paesaggio il punto di partenza, se non ricordo male, è la percezione di nervosismo che si ha a teatro per la natura sincopata della relazione che si dà tra lo spettacolo e lo spettatore. Quest'ultimo si sente infatti sempre in anticipo o in ritardo rispetto a quello che sta succedendo in scena. È questo un altro modo per parlare di quella tensione verso l'esito che, universalmente, a partire da una certa riflessione romantica in poi, ma sulla base di presupposti aristotelici, è stata riconosciuta come definizione del teatrale. Questa tensione, in scritture come quelle della Jelinek, non è tanto presente dal punto di vista della struttura narrativa, della conflittualità tra personaggi, ma esiste sul piano della scrittura, del rapporto tra le parole. È probabilmente questa tensione lessicale e sintattica la scaturigine della teatralità della scrittura della Jelinek.

Andrea Adriatico: nel campo di battaglia della complessità

a cura di Lorenzo Donati

Andrea Adriatico presenta all'interno del Festival Focus Jelinek una trilogia su Elfriede Jelinek, un dialogo a più tappe fra la scrittrice, il regista e il pubblico. Abbiamo incontrato Adriatico qualche settimana prima del debutto di

Un pezzo per SPORT, il terzo spettacolo dopo quelli tratti da *L'addio* e *Jackie*.

Le origini di un incontro

L'incontro con Elfriede Jelinek risale a tanti anni fa, mi ritengo un poco l'artefice di una semina, dal momento che ho parlato a molte persone di questa autrice. La prima volta che ho sentito il suo nome è stato quando l'ho letto in una notizia sul giornale: Jorg Haider aveva fatto affiggere in alcuni teatri austriaci una locandina in cui affermava che la nazione doveva liberarsi di Elfriede Jelinek. Rimasi colpito e iniziai a raccogliere informazioni, il mio stupore aumentò quando appresi che si trattava di una persona che soffriva di agorafobia e dunque scriveva da una posizione di autoisolamento. Ne parlai con Franco Quadri, che stava per pubblicare *Sport* con la Ubulibri. Franco mi rispose qualcosa del tipo «lascia perdere», e la sua sospettosa passione mi ha spinto ulteriormente ad approfondire. Negli ultimi dieci anni ho sperato di potere mettere in scena *Sport*, ma serviva un'ipotesi produttiva complessa che grazie a questo festival siamo riusciti a costruire.

Jelinek, il teatro, la politica

Si tratta di un'autrice difficile alla lettura. Per contro, e l'ho constatato lavorandoci, non appena le sue parole sono recitate assumono una potenza incredibile, senza perdere in complessità. Quello di Elfriede Jelinek è un teatro politico, che mi riporta a temi che avevo affrontato in spettacoli precedenti legati al rapporto fra individuo e società, fra singolarità e massa. Nel 90% dei suoi personaggi potremmo rintracciare riferimenti provenienti dalla cronaca, dalla mitologia, dall'attualità, anche se spesso sono manipolati. All'inizio di *Sport* la Jelinek inserisce un tema per me fortissimo: lo scempio fatto alla natura delle vallate austriache, riferendosi ai lavori svolti in occasione delle Olimpiadi. Non posso che pensare alle battaglie No Tav e giungere a una riflessione sull'intervento dell'uomo sul paesaggio. Credo infatti che nel suo teatro vi sia una dimensione "urbana" molto forte, intendendo qui un'attenzione alla relazione con la natura, con gli "sfondi".

«Jackie», «Delirio» e la storia

Nelle opere di Elfriede Jelinek si trova una lettura a un tempo precisa e "infuocata" della Storia. *Jackie*, per esempio, riesce a tratteggiare la storia di un paese in profonda mutazione, gli Usa, e nello stesso tempo a ricostruire il personaggio con grande dovizia di particolari. Una dimensione più popolare e aneddotica convive con un'analisi stratificata, che ci riporta a un periodo storico cruciale per le sorti del pianeta. Quando mi sono accorto di questa doppia articolazione, resa possibile proprio dal teatro, l'effetto è stato scioccante. Lo stesso ragionamento vale per *L'addio*. *La giornata di delirio di un leader populista* (da cui ho tratto *Delirio di una trans populista*), dove l'autrice ricostruisce la figura di Haider operando un collage dei suoi discorsi politici. *Delirio* è un testo scritto da una donna che riflette su di un uomo, e «votare trans», slogan

che accompagna il mio spettacolo, è l'idea che restituisce un registro fatto di attraversamenti continui, di passaggi. Dalla mia prospettiva omosessuale, mi sento infatti vicino ad autori che guardano il mondo da un punto di vista affine al mio, e non è un caso che mi sia avvicinato a Copi o a Bernard-Marie Koltès. Nonostante una certa tensione a "metterci da parte" ci accomuni, la Jelinek è invece per me uno specchio che rimanda a una differenza, sono infatti persuaso che la sessualità incida profondamente sul processo di pensiero e di analisi. Ho dunque cercato di mettere in atto un approccio duplice: l'universo della Jelinek è stato il punto di partenza per arrivare a me, ma allo stesso tempo ho tentato di partire dalla mia biografia per giungere al suo mondo.

«Sport» e l'approccio politico

In *Sport* sono presenti due elementi che mi colpiscono nel profondo. Il primo riguarda la scelta dell'autrice di mettersi in scena come personaggio, scrivendo «io sono». Il secondo è come un programma che lei usa ovunque, legato al concetto di altro: i personaggi si alternano e si trasformano in altro, si danno il cambio della battuta e parla un altro. L'idea stessa di spostare continuamente il polo di attenzione da un'altra parte è un'operazione politica, perché impone di considerare punti di vista diversi e molteplici. Della Jelinek mi interessa particolarmente il suo porsi in una condizione non dottrinale, ma di critica e di polemica. A differenza di Pasolini – che l'autrice sono convinto abbia letto e assimilato nel profondo – nel lavoro della scrittrice austriaca è assente la funzione dell'intellettuale guida, perché al centro sta l'idea dell'artista che osserva, funzione oggi più che mai necessaria e che la nostra società fatica ad esprimere.

Andrea Adriatico e il metodo

La creazione, per me avviene spesso in uno stato di quasi trance, che si produce grazie un percorso di solitudine che compio senza accorgermene. Non lavoro a tavolino per ore, ma al contrario accumulo materiali e suggestioni che a un dato momento sono pronti per essere condivisi. Con gli attori cerco di usare le *indipendenze* della mente, non le *dipendenze*, e in una prima fase chiedo una forma di adesione che si basi sulla fiducia.



Un pezzo per SPORT, regia di Andrea Adriatico

Nel caso di *Sport*, sembra che all'inizio del processo abbia intimato ad attori e attrici: «Non leggete il copione altrimenti mi dite di no!». È una frase che non ricordo e che mi è stata riportata da loro, qualcosa di vero deve esserci... Credo che il teatro debba restare l'arte del muoversi, del costruire giorno per giorno, e probabilmente non volevo che arrivassero alle prove con una visione cristallizzata del testo.

Lavorando, mi sono accorto che quelli che formalmente sembrano monologhi in realtà non lo sono. È come se venisse detto: «Cala questi monologhi nella vita, piazzali lì nel mezzo, e vedrai che non sono più monologhi». Ci siamo infatti resi conto che la guida di tutto il testo è l'evento sportivo, evento al quale i personaggi assistono dall'inizio alla fine, commentandolo. Questa informazione è tutta l'anima della storia, eppure viene esplicitata in due righe. E il coro va inteso nell'accezione di "coro greco", come rappresentante dell'intera società, nonostante nel testo sia introdotto con enfasi ma poi gli venga riservato un solo intervento.

«Sport», l'attualità, la molteplicità

Tre sono i pilastri del testo, che sento vicinissimi al mio vissuto: la vita è un campo di battaglia, lo sport è un campo di guerra, le relazioni sono la cosa più complessa che esista. Momenti di lirismo, di inquietudine interiore, si alternano ad altri simili a dichiarazioni di guerra. Proprio come nella vita quotidiana, con le persone che amiamo utilizziamo un certo linguaggio, mentre ci esprimiamo in tutt'altro modo se i nostri interlocutori cambiano. A differenza di certa drammaturgia novecentesca, nella quale si creava una "bolla" in cui racchiudere un mondo, *Sport* si fonda sul chiaroscuro e sul passaggio, e così riesce a contenere tanti mondi.

Fabrizio Arcuri: luoghi dell'indicibile, *FaustIn and out* a cura di Lucia Amara

In quali peculiarità specifiche di FaustIn and out può inserirsi il tuo intervento, o, meglio, cosa nelle maglie di questa scrittura proietta un luogo della tua mente e, quindi, sposta il testo verso una visione scenica?

Quello che più mi rende affascinante la scrittura di Elfriede Jelinek è la sua totale iconoclastia. Jelinek scrive e le parole distruggono le immagini. È una scrittrice che poeticamente lavora contro la visione e quindi contro la seduzione e questo è il suo atto più radicale e più intimamente politico. Io d'altronde sono attratto dai meccanismi drammaturgici e difficilmente scelgo un testo perché mi suggerisce delle immagini. È piuttosto la sfida di un meccanismo drammaturgico che mi attrae maggiormente. La radicale sperimentazione che si esplicita nel rifiuto della psicologia, nel montaggio di citazioni, nella riduzione dei personaggi a voci stereotipate, sono tutti indici di una nuova strada per la drammaturgia con-

temporanea che avvicinano la Jelinek a Heiner Müller e quindi a Brecht. Le parole consumano come una fiamma qualunque immagine scenica, le relazioni del dramma apparentemente rasentano la monodia della tragedia. Al contempo, una voce ne sottende sempre molte, è sempre un coro, è sempre “una” moltitudine. Come fa l'attore a non cadere nella trappola dell'impersonificazione o a rappresentare tante persone? Ecco la sfida che mi porta ad affrontare la drammaturgia della Jelinek. Questo suo rapporto conflittuale con l'idea di rappresentazione.

Il testo fa riferimento a uno spaventoso episodio di cronaca nera: la cittadina austriaca Elisabeth Fritzl ha vissuto imprigionata per ventiquattro anni in un bunker sotterraneo costruito dal padre che abusava di lei. Attraverso una vertiginosa stratificazione di riferimenti, dal Vecchio Testamento alla fiaba, dalla tragedia antica al Faust di Goethe, perno della scrittura, la Jelinek disegna i luoghi indicibili delle prigionie femminili, “volte” dalla fiaba e buttate in faccia alla cronaca: torri, soffitte e scantinati...

FaustIn and out esplora il conflitto sociale tra uomo e donna e lo fa a partire dalla centralità del progetto maschile di cercare la felicità, assunto faustiano, per poi applicarlo a un fatto di cronaca estremo. Folle è l'impresa, l'impresa di rileggere l'Occidente attraverso i suoi stessi enti fondativi. In *FaustIn and out*, Elfriede Jelinek utilizza tutte le categorie filosofiche, sociali, religiose e politiche per rintracciare le origini di una civiltà falloocratica e lo fa di compendio a Faust, la cui figura centrale della tradizione letteraria europea la scrittrice fa configgere con le teorie post-capitaliste, con *Essere e Tempo* di Heidegger e con continui riferimenti veterotestamentari, tutta una trama di nessi che precipitano nel testo quasi in soccorso l'uno dell'altro per trovare una giustificazione che non c'è, e non può esserci. Non c'è nella religione, non c'è nella filosofia e non c'è nell'economia. Non c'è nell'idea di comunità dell'occidente.

Di questo testo, a livello linguistico, colpisce il modo di usare parole, verbi che spesso subiscono continuamente



FaustIn and out, regia Fabrizio Arcuri. (Foto Michele Lamanna)

una sorta di slittamento. Si parte da un senso e poi la parola viene spostata in un altro contesto. Sembra la resa linguistica di una possibile emancipazione dal Verbo “in maiuscolo”, compendio della Legge del Padre. Con quali modalità viene preso in carico dalla messa in scena questo peculiare livello linguistico della scrittura presente in FaustIn and out?

La sfida verbale e linguistica mette in evidenza che il gioco si consuma sulle parole e non sulle immagini, che risulterebbero pleonastiche e didascaliche. La parola marcia e marcisce tutto quello che incontra quando a generarsi non è un pensiero, una riflessione: questa la sua potenza, questa la sfida che tentiamo di raccogliere. Parole che producono significati e che scavano dentro chiunque le senta. Ogni volta che una parola contribuisce a creare un'immagine, questa diventa troppo forte per permanere nella mente di chi ascolta e viene rimossa lasciando solo una traccia con cui si inanellano altre tracce. Segni. La scrittura di Elfriede segna. E quei verbi, quegli stessi verbi affrontano continuamente tutti i significati, anche quando sono costretti a diventare sostantivi per aprire una breccia come fa un trapano nel muro, come fanno le linguette dello stop quando lo si fissa, si allargano in tutte le direzioni per rimanere sempre fisse. Ecco, le parole della Jelinek sono mobili per rimanere immobili.

A livello attoriale questa parola che marcia e marcisce ha delle ricadute sulla voce emessa, sulla dizione o sull'interpretazione, questione nodale nella drammaturgia e in quella della nostra autrice?

Non credo che la questione possa essere risolta in maniera tecnico-formale, anche perché se ne restituirebbe un senso ma non un significato, sarebbe un processo estetico e non politico. Penso che lo sforzo debba essere più grande, è uno sforzo di pensiero quello che richiede Elfriede Jelinek. Bisogna pensarsi persone, poi attori, e poi personaggi nella riflessione dello spettatore. Bisogna tentare di stare dentro e fuori dal testo e fare in modo che sia chiaro che nessuna delle persone che sono lì a recitare possono interpretare o meglio possono costruire un percorso interiore che le porta all'immedesimazione con il personaggio.

Quali sono le prime operazioni che hai eseguito sul corpo del testo per trasmetterlo agli attori?

Il testo che stiamo lavorando è pressoché integrale. Abbiamo fatto piccoli tagli quando ci sono dei riferimenti della cultura austriaca. Stiamo poi facendo una sorta di messa in evidenza della struttura drammaturgica. Siamo davanti a un testo che non è chiaro per quanti attori è pensato, che ha di chiaro solo il fatto che l'attore principale deve essere una donna che guarda la televisione. Secondo Elfriede Jelinek è l'immagine della realtà che ormai abbiamo e che trasmette il *Faust*. Quindi quella di-

viene la nostra realtà. È più un'indagine da profiler quella che bisogna intraprendere per riconoscere continuamente quali sono i rapporti sulla scena tra gli attori, tra gli attori e i personaggi e tra gli attori, i personaggi e il pubblico. Abbiamo cercato di essere fedeli alle indicazioni e dunque stiamo dentro e fuori, sopra e sotto al testo. Così come Elisabeth è sotto, in cantina e la vita è sopra, in casa.

Enrico Deotti: interpretare scritture, costruire personaggi
a cura di Rossella Menna

Le amanti e l'inconsistenza della retorica sull'amore, Le amanti e l'affresco di un insostenibile grigiore di provincia. E poi? Cosa si agita nel romanzo di Elfriede Jelinek dietro queste contingenze narrative?

Le amanti indaga la meschinità dei rapporti familiari, l'insensatezza della vita lavorativa, della difesa del proprio orizzonte limitato, della propria “casetta”, di questo luogo asfittico in cui alla vita manca sempre un po' di spazio, anche se si prova a ingrandirlo col cemento, in cui la ricerca dell'amore equivale alla ricerca della felicità. Jelinek smaschera questa retorica. L'amore muove il mondo, è vero, ma quali effetti comporta la figura idealizzata dell'amore per le persone reali? Cosa ottengono in cambio Brigitte e Paula, un'operaia e una ragazza di campagna, da una cultura secondo la quale l'unica via per essere felici è nell'investire ogni energia e aspettativa nel vivere la propria vita con un uomo? L'ennesima mistificazione. Oltre la linea dell'obiettivo, quando anche l'obiettivo viene raggiunto, come accade a Brigitte, c'è un incubo ancora peggiore. Qualcuno ha detto che *Le amanti* è un ceffone ben assestato, e noi siamo d'accordo. Quindi è vero, Jelinek racconta questo, ma da un punto di vista del tutto originale. Protagonista del romanzo è infatti il gioco tra la voce e i personaggi, ovvero tra l'autrice e il lettore a cui questo rapporto viene mostrato deliberatamente in tutto il suo artificio.

Le amanti sembra un esercizio di distanza dal mondo di chi vive una vita sulla soglia, di chi irrimediabilmente sta in disparte, ma altrettanto irrimediabilmente dentro; distanza da un mondo che non descrive – non è l'ennesimo affresco della miseria borghese – ma inventa, costruito a tavolino per essere demolito, dalla vita di due donne calate in orizzonti bidimensionali, eppure riempite fino all'orlo di una pensosità che è tutta sua, della Jelinek. La vera protagonista allora, come dici tu, è la voce narrante, e il suo rapporto, completamente inscritto nel meccanismo delle parole, con quelle creature che si è costruita su misura per mostrare meglio, in forza della fiction, non come esse sono, ma quanto ne è distante. Come si mette in scena tutto questo?

Nell'adattamento abbiamo dato priorità proprio al gioco

tra la voce e le due figure femminili. In questo gioco la parola si rivela al massimo delle sue potenzialità. Grande protagonista de *Le amanti* è infatti anche il linguaggio, originale, sofisticato, ironico, in cui acquista concretezza questo rapporto tra personaggi, vita, parola e voce che non abbiamo mai trovato in nessun altro romanzo. La lingua romanzesca di Jelinek è incredibilmente viva, ha una sua sostanza teatrale, chiede di essere letta, si arrotola su se stessa, è piena di legami; il movimento passa attraverso le parole: sono loro che conducono da una situazione all'altra, dalla vita dell'una a quella dell'altra donna. Allora la voce si è fatta persona e i due profili femminili con cui interagisce invece simulacri umani, perché il nostro obiettivo è di trasporre sul palcoscenico lo stesso rapporto che hanno nel testo, e dare vita all'una e matericità agli altri ci sembra l'unico modo per farlo. Il fatto che la stessa autrice qualifichi Brigitte e Paula come oggetti suggerisce evidentemente delle soluzioni anche dal punto di vista visivo. Proviamo quindi a ricostruire sul palcoscenico la stessa complessità di livelli che c'è nel romanzo. Il rapporto della Jelinek con i personaggi ma anche quello con il lettore: nella lettura, infatti, il sentimento di partecipazione oscilla inevitabilmente tra il disgusto, la simpatia e la speranza che si salvino. Jelinek intreccia questi livelli, presenta la sua scrittura come racconto (si pensi a epilogo e prologo che rimandano all'idea del “ti racconto una storia”), ma continuamente rivela l'artificio, la sua presenza, il suo rapporto con quei personaggi, segnalando al lettore che sta vigilando anche sulla sua reazione rispetto al racconto stesso. In altre parole: lei ha costruito dei personaggi su misura per il suo gioco, e con la sua tecnica narrativa ce lo ha mostrato anche. È quanto facciamo anche noi: costruiamo dei personaggi, ci giochiamo e mostriamo il gioco allo spettatore.

A proposito di artificialità. Gran parte della ricerca teatrale contemporanea è segnata dalla squalificazione della dimensione rappresentativa, del doppio; il vostro particolare lavoro con attori artificiali, allora, quale risposta propone a una drammaturgia che non trova più il suo asse nel meccanismo, per esempio, dell'attore/personaggio?



Le amanti, di Teatrino Giullare

Questo lavoro si inserisce all'interno di un nostro percorso più lungo nell'universo drammaturgico contemporaneo, da Beckett, a Bernhard, a Pinter, a Koltès, attraverso il quale stiamo indagando l'attore alla rovescia, a partire dall'inanimato. Stiamo cercando il senso della presenza dell'attore attraverso la sua negazione e nel tempo ci siamo resi conto sempre di più che lavorando su gesto, voce, presenza fisica collegando questi elementi alla materia, riusciamo a ottenere della vita. L'attore doppia l'umano, lo rispecchia, noi invece lavoriamo per riprodurlo senza rispecchiarlo. Questi attori artificiali che mettiamo in scena, infatti, questi manichini, questi automi, non sono il doppio di qualcos'altro, sono una entità ulteriore, che nasce dal sovrapporre ai livelli già accumulati nel testo, un altro livello.

Nel caso di autori che giocano sugli stilemi del classico come Bernhard, che ancora mette tre persone in un salotto, ad esempio, al livello già secondo dell'ironia, noi ne aggiungiamo un terzo attraverso il nostro artificio. Non è nostra abitudine lavorare su romanzi, ma *Le amanti* per la complessità e le stratificazioni che dicevamo prima ci fornisce esattamente questo tipo di terreno e tale straordinarietà ci ha convinto a parlarlo in scena.

Chiara Guidi: dentro il libro, nel centro Sonoro della storia
a cura di Alessandra Cava

Nuvole. Casa., libro-contenitore di libri, scrigno dei fantasmi che aleggiano sui pensieri guida del nostro Occidente, viene concepito da Elfriede Jelinek negli anni della riunificazione tedesca. Chiara Guidi immagina per *Nuvole. Casa.* uno spostamento. Le parole, dalla pagina alle sale di una biblioteca, ritrovano attraverso la lettura drammatizzata il valore storico e sedimentario del loro suono.

La voce, un coro

Elfriede Jelinek si nasconde nei suoi libri e li suona. In *Nuvole. Casa.* è evidente: il processo di scrittura ha una preoccupazione di tipo sonoro e solo la natura compositiva musicale del testo può suggerire un significato che, tuttavia, resta sepolto in ogni pagina. Per comporre questo libro l'autrice ha scelto alcune parole, le ha avvicinate per farle risuonare e il suono è diventato una forma capace di manifestare l'impronta della Storia: il segno storico di un'epoca.

Ma quel segno è legato all'ascolto. Non concetti evidenti. Non trame raccontabili. Al punto che, come quando si ascolta una sinfonia, non si può ripeterne con le parole l'essenza. Come dire ciò che vi è scritto in *Nuvole. Casa.*? Eppure la ripetizione di alcune parole si fissa nella mente come un ritornello: *Noi... Casa...* portando significati diversi. Ad esempio da ogni *Noi*, strappato dalle pagine di autori diversi, sale una tensione diversa. La sentiamo al punto che quando ci conduce nell'orizzonte del germanesimo, il *Noi* ci inquieta come può inquietarci un



Claudio Parmiggiani, *Senza titolo*, 2009

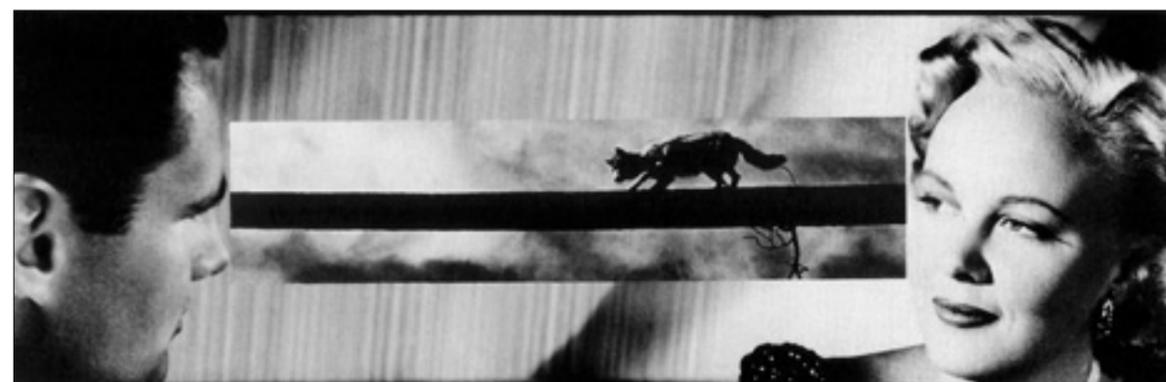
suono, per cui è una sensazione difficile da tradurre con altre parole. Il *Noi* ferisce. Ma come provarlo? Come attestarne la forza che nasce dalla ripetizione ossessiva?

Come se si levasse un coro con la bocca così aperta da diventare una voragine nera.

L'autrice stessa, pur essendo un individuo, è una corallità. Imita alla perfezione lo stile di Hölderlin e quasi perde se stessa per somigliare alla sua poesia, ma quando cita dei brani del poeta li deforma. Ad esempio, quella che era una prima persona singolare diventa una prima plurale, i congiuntivi diventano indicativi. A sua volta, questo lavoro di spostamento fa eco a quello di Heidegger... Ma non sono questi riferimenti a guidarmi nella lettura: mi piace, invece, l'idea che attraverso le parole faccia dei *carotamenti* nella Storia, che vada a strappare alcune pagine per cogliere tutte le possibili voci che la Storia ha dato alla parola *Noi* e che, infine, ne faccia una musica, forzando le parole, e suonandole.

Biblioteche fantasma, tracce sonore

La foto di un'opera di Claudio Parmiggiani, *Delocazione*, accompagna questo lavoro. Vi appaiono "fantasmi" di libri, la cui antica presenza è resa visibile dai residui di cenere lasciati da un incendio sulle pareti di una stanza. Parmiggiani mette in scena l'assenza, un vuoto che è la traccia residua di un pieno spostato, solo immaginabile. Quale forza lega *Delocazione* a *Nuvole. Casa.*? Nel testo le parole ricorrenti rimandano alla storia, o meglio, alle presenze nascoste di una particolare storia. Qualcosa accade dentro le parole del testo: lì vi è un'ombra che trema. C'è un vuoto che si sente. E quel vuoto nasce dai libri. Il libro è il protagonista di *Nuvole. Casa.* Per questo leggo il testo in alcune biblioteche storiche: voglio nascondere il corpo stratificato del libro della Jelinek dentro questi musei della parola. Nelle biblioteche i libri tremano. In silenzio. *Nuvole. Casa.*, dal punto di vista della comprensione, è un libro ispido. Duro. Non mi chiedo perché l'autrice abbia scelto determinati filosofi e perché con le loro parole abbia deciso di fare un discorso sul germanesimo. Ciò che mi attrae, invece, è il fantasma sonoro di una parola primitiva di cui la storia ha modificato la densità emotiva. Le parole di *Nuvole. Casa.* restano per lo più di difficile comprensio-



La Morte o la Fanciulla?, di Fanny & Alexander, opera di John Baldessari

ne eppure *suonano* in modo drammatico, creando un panorama di percezioni varie e stratificate. C'è qualcosa che si sente, ed è su questo che Jelinek lavora, su quello che si sente al di là delle parole, le quali vengono però utilizzate nella specificità della loro presenza. Esse evocano significati musicali. A me interessa riflettere su questo punto: come una suggestione musicale strappata dal suo contesto e resa antidrammatica possa diventare drammatica e come un'azione bloccata possa, nell'intimo della sua immobilità, continuare a vivere. A tremare, appunto.

Wolken(kuckucks)heim, il canto nascosto

L'autrice immagina una messa in scena in cui il testo viene detto da una voce alla radio.

Dentro la radio nasconde una voce.

La seppellisce lì dentro.

C'è in questa indicazione un'idea di ascolto che va oltre le orecchie e che, passando attraverso la mente del corpo, crea una vena nascosta che si muove e va giù, giù... Verso il fondo. Cosa c'è di più profondo che nascondere un corpo vivo dentro una casa? Nel film *La Leggenda della fortezza di Suram* di Paradžanov, un bambino viene sepolto vivo dentro le mura di una roccaforte perché questa possa risultare inattaccabile nel tempo. Dietro questo racconto c'è un pensiero non lontano da quello che nella tradizione romagnola portava a nascondere delle monete dentro i muri delle case. Dentro le parole della Jelinek vi sono nascoste delle viscere. Quelle viscere bruciano, come bruciano le note di un contrabbasso. Il contrabbasso di Daniele Roccato non accompagna ma tormenta la mia lettura perché le parole sono parole ferite. Sono lì perché qualcosa le ha strappate dal loro luogo di origine.

Tutto vive all'insegna di qualcosa che è delocato, portato altrove.

Il titolo originale, *Wolken. Heim.*, nasconde in sé un taglio. La parola *Wolkenkuckucksheim*, che in tedesco sta per "paese della cuccagna" è privata del suo centro, *kuckuck*, quel "cuculo" qui sottratto alle "nuvole" e alla "casa". Resta il desiderio, manca il canto degli uccelli. Forse l'autrice l'ha nascosto dentro il testo e chiede a noi di ascoltarlo.

Chiara Lagani: dialoghi allo specchio
a cura di Alex Giuzio

Partendo dal testo La morte e la fanciulla, qual è stato il rapporto tra Fanny & Alexander e la scrittura di Elfriede Jelinek?

Quando Elena Di Gioia ci ha proposto di mettere in scena qualcosa a partire da *La morte e la fanciulla*, ci è sembrato che tra tutte quelle della Jelinek questa fosse un'opera interessante per noi. Siamo sempre stati legati all'immaginario delle favole e degli archetipi, e anche in questo caso affrontiamo un dialogo ispirato al personaggio di una favola, quella di Biancaneve. Non è semplice il rapporto con qualcosa di così caratterizzato e complesso come i testi di Elfriede Jelinek: sono testi durissimi, valanghe di parole scagliate su chi legge e spesso è difficile, anche per quelle concepite per il teatro, immaginare di pronunciarle su una scena. La struttura de *La morte e la fanciulla*, sebbene sia presentata sotto forma di dialogo, è in realtà una serie di lunghi monologhi in stretta e precaria relazione incubotica: si tratta di una forma profondamente antirealistica, antinaturalistica, antirappresentativa.

Come siete arrivati a definire la vostra performance?

Sin da subito ci siamo chiesti come poter affrontare *La morte e la fanciulla*: la sua tessitura linguistica pone delle questioni impegnative sulla forma, sul luogo e sul destinatario possibile di queste parole. Ci siamo soffermati sulla suggestione dell'autrice, che immagina due pupazzi che parlano doppiati da una voce fuori campo: inizialmente abbiamo proprio pensato al doppiaggio come forma possibile, riferendoci alla più classica e nota delle rappresentazioni su Biancaneve, quella di Disney. A poco a poco però nel pensiero si è fatta strada l'intuizione che il vero interlocutore di ognuno dei due protagonisti del dialogo (la morte o il cacciatore e la fanciulla) fosse anche lo spettatore, identificato di volta in volta nell'altro personaggio, quello in ascolto. Abbiamo pensato a un lavoro che implicasse una percezione solitaria. In fondo *La*

morte e la fanciulla parla anche e profondamente di un incontro con se stessi e con l'idea di una possibile fine, di un trapasso. Abbiamo perciò voluto isolare gli spettatori tenendo conto della questione sessuale, del genere, che nel testo ha un determinato rilievo. Nella nostra messa in scena, se lo spettatore è un uomo parlerà con la fanciulla, e se invece è una donna si confronterà con il cacciatore. Poiché l'unico luogo che implica una divisione così netta dei generi in un teatro è il bagno, sempre diviso in bagno per uomini e donne, e poiché il bagno è anche un luogo in cui risuonano echi e memorie dell'immaginario che abbiamo sulla Jelinek (pensa solo ai bagni di *La pianista*) è lì che si realizzerà la nostra performance. *La morte e la fanciulla* è pieno di questioni sull'essere e il non essere, sull'apparenza e la scomparsa. Abbiamo allora immaginato uno spettatore, assorto a guardare se stesso nello specchio di quel particolare bagno, interrogato all'improvviso da una voce che irrompe nella stanza: che meccanismo intimo, che questione tra le diverse parti del sé, o tra sé e l'altro invisibile nasceranno? I due attori parleranno nascosti, forse osservando lo spettatore che, pur avendo scelto di assistere al nostro lavoro, inizialmente non si soffermerà forse troppo sul dispositivo; all'improvviso sentirà una voce che gli si rivolge, a poco a poco sentirà che quella voce lo "vede". Il dialogo, pur essenzializzato, conserverà la sua forza originaria e lo spettatore diventerà forse un sodale o l'alter ego della fanciulla e della morte...

Lo scontro tra maschile e femminile è un tema cardine in Jelinek, che evoca non solo la prevaricazione dell'uomo ma anche l'incapacità della donna a opporvisi...

L'essenza del femminile – l'anima? – non risiede solo nella donna, ma può abitare anche nell'uomo. Stesso discorso per l'essenza del maschile – qui il cacciatore, o la morte – di cui partecipa anche la donna. All'apparenza sembra che ne *La morte e la fanciulla* vi sia uno scontro archetipico tra bene e male, ma in realtà in un archetipo così complesso non si rappresentano mai nettamente due parti antagoniste e opposte, maschile e femminile hanno sempre la possibilità di mescolarsi, di alternare la propria doppia natura. Maschile e femminile, che forse coesistono in ognuno di noi, è tema bifronte ricorrente dell'opera di Jelinek; non a caso, nella nostra performance lo spettatore si trova davanti a uno specchio: si allude al rapporto con se stessi. La morte è figura implicita in questo cimento: chissà se la metà che uccide è davvero quella assassina; o se è quella che muore a finire davvero. Ne *La morte e la fanciulla* il cacciatore certo non è il principe della favola originaria, con cui allo sciogliersi del sortilegio Biancaneve vive felice e contenta, ma pare implicato nel sortilegio, in ciò che può ucciderti e al contempo salvarti.

Durante un recente viaggio a Lisbona, mi sono trovata davanti a una meravigliosa serie di *azulejos* che rappresentano alcune favole di La Fontaine: una di queste ritrae

un moribondo a cui viene a far visita la morte. L'uomo per quanto infermo protesta di non aver ricevuto giusto preavviso, ma la morte gli risponde che l'avviso è stato dato anzitempo e commenta: «È sempre il più restio a morir chi alla Morte più somiglia». Ho ripensato a *La morte e la fanciulla*, dove il personaggio della Morte ha la sembianza di un cacciatore, e solo a un certo punto si scopre che è la Morte, la grande antagonista, che solo in extremis si rivela. Ma la Morte è anche un riflesso somigliante. Ecco perché la questione dei personaggi qui è molto interessante: essi rappresentano un uomo e una donna, Biancaneve e il cacciatore, ma in fondo è proprio nel punto in cui queste due immagini si avvicinano davvero che uno dei due in forma di Morte si assume il peso della scomparsa dell'altro.

Ma Biancaneve, uccisa dopo essere sopravvissuta al tentato omicidio da parte della matrigna, non si può salvare? Il suo destino, e dunque quello dello spettatore, è così fallimentare e desolante?

La morte sembra l'unica fine possibile, per questa Biancaneve, non se ne può immaginare un'altra. Le frasi pronunciate dal cacciatore dopo avere ucciso Biancaneve hanno a che fare con un rapporto con la propria immagine e la propria natura profonda. Nella favola originale dei Grimm, il principe è anche l'altro-specchio che ti consente di vederti. Questo strano specchio è una seconda possibilità. Nella favola dopo la morte/sonno per avvelenamento, Biancaneve ha la possibilità di tornare in vita tramite il rapporto con questo personaggio. Jelinek, invece, ribalta la questione: qui la morte avviene subito dopo il risveglio, e proprio per mano del principe/cacciatore. Morendo, Biancaneve si consegna al suo finale perfetto. Chissà quale sarà il finale di questa nostra storia, in cui l'attore principale è lo spettatore stesso...

Angela Malfitano: un'attrice e il suo tempo

a cura di Francesco Brusa

Angela Malfitano è presente nel Focus con diversi lavori, che l'artista abita assecondando ruoli differenti. Nella conversazione che segue siamo partiti da *La regina degli elfi* ma siamo arrivati a discutere di messa in scena, di scrittura, di recitazione.

Il palcoscenico

Il palcoscenico è un luogo da cui vorresti scappare, ma dove si va, poi? In che modo desideriamo – noi attori – rompere questo assillo, questo obbligo del palcoscenico, pur amandolo da morire? Elfriede Jelinek è qualcuno a cui ti affidi senza remore, perché sai che con lei non c'è alcun rischio di enfasi o retorica. Sai che riesce sempre a far parlare il teatro con qualcosa di nuovo, perché va costantemente e ferocemente contro le sue tradizioni e le sue strutture drammaturgiche, stravolgendole dall'in-



La regina degli elfi, di Angela Malfitano – Tra un atto e l'altro

terno, cercando di far uscire il teatro dai codici in cui tende a chiudersi. È oltre: rappresenta una rottura nei confronti del passato e del presente. Per questo come attore sei costretto a fare un passo indietro, a mettere in discussione il tuo ruolo. Ne *La regina degli elfi* l'azione si compie dentro una bara, sorretta prima da figure umane (sei portantini), poi adagiata su un catafalco al centro della sala. Tale, semplice, operazione scava nei meccanismi teatrali in maniera unica e diventa una liberazione: già senti di aver risolto molti problemi di rapporto con lo spazio e con lo sviluppo della messa in scena. Proprio questa immagine – la vecchia attrice che, nel giorno del suo funerale, parla al suo pubblico in una cassa da morto e distribuisce pezzi della sua carne – mi ha folgorato nel momento in cui cercavo un omaggio per il mio maestro, Leo de Berardinis [nell'ambito del progetto *Molti pensieri vogliono restare comete*, tenutosi nel giugno-luglio 2009 presso l'ex-caserma "Sani" a Bologna]. Sentivo che era qualcosa di perfettamente aderente a ciò che hanno significato, per me e per Leo, il teatro e la vita per il teatro. In più, c'è una riflessione profonda, sorretta da un linguaggio caustico e ironico, sul potere dell'attore e sul rapporto di quest'ultimo con poteri 'superiori', più forti e occulti. In generale, sul suo ruolo 'politico', inteso nell'accezione più nobile di relazione con una *polis*, con una comunità.

L'attore

L'attore è una figura sacerdotale, portatore di un *Oltre*

con la "o" maiuscola. Secondo Duvignaud (*Sociologia dell'attore*), rappresenta l'anello mancante fra la comunità e il mistero: me lo immagino con una mano tesa verso il pubblico e una verso il cielo, l'ignoto. Ecco perché da una parte ti compra e ti muove come un burattino ma dall'altra ha la capacità di toccare sentimenti profondi, di – detto banalmente – "fare del bene". Il testo della Jelinek attraversa questa contraddizione. Paula Wessely era un'attrice importante e carismatica che, però, recitò in film di propaganda nazista senza dover mai fare veramente i conti con tale sua scelta; anzi, muore ricevendo tutti gli onori del caso da parte di una società che, allo stesso modo, non ha mai fatto ammenda della propria adesione al nazionalsocialismo. Un po' come la società austriaca, secondo la Jelinek. È chiaro che la sua figura viene brutalmente disgregata nella pièce, assumendo anche connotati grotteschi, eppure conserva alcuni elementi di fascino e grandezza, che ne restituiscono la dimensione di attrice capace e appassionata (sebbene, secondo alcune valutazioni storiche, magari troppo sdolcinata ed enfatica). Dove sta allora il crinale, la linea di demarcazione in base a cui giudicare il potere dell'attore? Probabilmente, tornando alla riflessione precedente, sta nella sua consapevolezza politica e culturale di compiere un'azione artistica mirata all'evoluzione dell'animo e del cervello umani, attraverso quella "poesia incarnata" che egli stesso rappresenta. Questo è il senso della responsabilità dell'attore nei confronti del pubblico, che Leo ha continuamente scandagliato e che, ne *La regina degli elfi*, emerge violentemente come dilemma e snodo fondamentale di tutta l'arte teatrale.

La scrittura

Tuttavia tale ragionamento sarebbe debole se non fosse accompagnato dalla sperimentazione formale e linguistica di cui parlavo prima. L'intreccio, perfetto, fra cronaca, storia e mitologia si svolge all'interno di lunghi monologhi, apparentemente irrappresentabili e che, pertanto, chiedono all'attore di ritrarsi dalla sua arte recitativa. Al contrario, per non esaurire completamente il senso dei testi della Jelinek occorre inserirsi in una dialettica incessante di comprensione e assorbimento. Se alcuni riferimenti sono chiari e immediatamente intellegibili da un punto di vista razionale, l'insieme delle parole costituisce invece un flusso onnipervasivo da cui devi farti condurre senza remore. Ecco allora che col tempo, dopo averli letti più volte a voce alta, diventano nitidi e ci si accorge di come il loro andamento sia estremamente rigoroso. La comprensione della scrittura della Jelinek procede a macchia di leopardo: ogni tanto si ricavano informazioni precise sul contesto e sui vari livelli di significato che vengono messi in gioco. Parallelamente, avviene un processo di assorbimento di termini e costruzioni che inviano qualcos'altro, impossibile da capire subito, al pubblico e all'anima dell'attore che li assimila. Questo qualcos'altro è appunto il mistero da cui farsi attraversare con i suoi testi, grazie al quale ricevi finalmente delle intuizioni su

cui appoggiarti per poi “svoltare” con la tua arte. Si tratta di un incontro emblematico e intenso perché investe allo stesso tempo teatro, società e vivere quotidiano. Nella mia messa in scena si mescolano infatti immagini storiche delle adunate naziste con altre più “triviali” legate allo sport, alle vacanze, a quell’immaginario dell’*Austria felix* che la stessa Wessely ha incarnato dopo gli anni Cinquanta. La pratica dell’attore è infatti la più vicina, dal punto di vista performativo, alla quotidianità: parte dai gesti che gli esseri umani compiono ogni giorno, salvo poi trasfigurarli sul palcoscenico ed elevarli al cubo. Ed è proprio in tale trasfigurazione che si giocano la consapevolezza dell’attore e, di conseguenza, il valore della sua arte, che si muove, ricorda la Jelinek, su «tavole di legno che rappresentano il mondo ma che fortunatamente non lo sono».

Angela Malfitano e Nicola Bonazzi: il poeta, l'ebrea e il filosofo

a cura di Lucia Cominoli

Dopo la prova de *La regina degli elfi*, Angela Malfitano affronta il dramma di Elfriede Jelinek *Lui non come lui*, questa volta in veste di regista, guida di studenti di alcune scuole medie superiori di Bologna e provincia, in un progetto di Tra un atto e l'altro con la collaborazione di Nicola Bonazzi del Teatro dell'Argine.

Cominciamo con Angela. Lui non come lui è un monologo alle soglie del sogno che la Jelinek dedica interamente all'amato poeta Robert Walser, figura tragica ma capace di misura, tra ironia e delicatezza, grido e distacco. Un grande della letteratura europea eppure quasi del tutto assente nelle nostre aule scolastiche...

Il mio incontro con la Jelinek nasce come omaggio a Leo, il mio maestro, quando insieme a tutto il suo gruppo di attori lo ricordammo durante lo spettacolo all'ex-caserma “Sani”. Ognuno di noi lo fece con una pièce performance di sette minuti. Io volevo trovare qualcosa di aderente a tutto quello che Leo mi aveva insegnato e sentivo il peso della consegna. Della Jelinek avevo già letto *Sport. Una pièce. Fa niente. Una piccola trilogia della morte*, su consiglio del regista Andrea Adriatico, e così, rileggendo vari testi in cerca di qualcosa di adatto, l'ho ripreso in mano e fin dalle prime didascalie ho avuto una folgorazione, così come ho raccontato più diffusamente a Francesco Brusa. Robert Walser, invece, benché a scuola si legga poco, è uno dei maggiori rappresentanti del Novecento europeo, un poeta che come la Jelinek riesce a toccare con lingua cristallina, una lingua priva di retorica e enfasi, fatta di sottile ironia e distacco, le profondità inesplorate dell'anima.

Si potrebbe dire che la regia dell'attore-creatore sia sempre stata centrale nella tua ricerca artistica. Lui non come lui offre certamente in tal senso un confronto ambizioso...



Robert Walser

La Jelinek è autrice antiteatrale, vuole strappare la vita al teatro, sposta tutto, a partire dal linguaggio. La forma teatrale che utilizza è molto difficile per un attore. Eppure *Lui non come lui* è un testo che mi è piaciuto proprio perché parla del linguaggio: quello del poeta, che nasce in lui per diventare di tutti, e quello della Jelinek stessa, così come ha ribadito anche nel celebre discorso al ritiro del Nobel *In disparte*. Il linguaggio non appartiene più al sé dell'autore o del poeta ma è qualcosa che si stacca e va dalla gente, è un discorso sia poetico che estetico. L'attore in questo caso deve stare un passo indietro e esplorare gli indizi disseminati nel testo.

Nelle didascalie la Jelinek allude alla presenza di una serie di vasche da bagno e a una compresenza di voci. Come pensi di restituire con i ragazzi quest'allusione alla corallità?

In *Lui non come lui* le didascalie iniziali sono molto importanti, i personaggi vengono indicati come molto bonari... La corallità presente nel testo è una sfida difficile quanto meravigliosa, considerando poi che i ragazzi con cui lavorerò, maschi e femmine, provengono dal Liceo Artistico “Arcangeli” e dal IIS “Belluzzi Fioravanti”. Non si lavorerà dunque sulle intenzioni ma sul corpo: probabilmente mi staccherò dalla vasca e dalla condizione di immobilità che lei indica e di certo non resisterò, visto che si tratta di un gruppo di adolescenti, alla tentazione

di chiedere loro molto movimento, un lavoro fisico, che io farò con loro insieme al lavoro di comprensione del testo che sarà necessario fare. Un rimando, il movimento, alla biografia di Walser, volontariamente rinchiusosi in manicomio, cui alludono le vasche, ma che non rinunciò a essere un grande camminatore, percorse a piedi la Mitteleuropa, da Stoccarda alla Svizzera, e ne scrisse ne *La Passeggiata*.

Veniamo a Nicola Bonazzi e a Totenauberg, il dramma che la Jelinek dedica a due figure per tradizione più frequentate nelle scuole italiane: Martin Heidegger, il filosofo dell'Esistenzialismo tedesco e l'allieva e teorica politica Hannah Arendt. A Totenauberg si nasce, si abita, ci si perde, si parte, si incontra gente straniera, si torna, ci si rimette a posto e si muore. Sentirsi scollegati. Non è forse questo anche il primo sintomo dell'adolescenza, la nascita delle nostre più piccole inquietudini? «Totenauberg» è in questo senso un gioco di parole lucidamente affannato. Come hai pensato di affrontarne la messinscena con i ragazzi?

Vorrei mettermi prima di tutto in ascolto dei ragazzi, capire che tipo di riflessioni sollecita loro la lettura del testo, provare a stimolarne la creatività. Credo che questo sia l'unico modo (almeno l'unico che conosco) per ottenere la loro attenzione e la loro fiducia. Di solito abbiamo un'idea distorta dell'adolescenza: pensiamo, sbagliando, che l'immaginario dei ragazzi sia appiattito sui tormentoni televisivi o sul cosiddetto “linguaggio giovanilistico”. Questo può essere vero in parte: immersi in un mondo ad alta densità tecnologica e visiva, non sono incentivati a usare l'immaginazione. Questo diventa allora il compito del teatro, o comunque dell'arte in genere, che, ponendosi in dialogo con le loro esigenze, le loro difficoltà, la loro esuberanza, riesce finalmente a far fiorire quell'immaginario che pensiamo essere esangue, e che invece è ricchissimo, se solo riusciamo a innescarlo. Nel caso poi della Jelinek, un'autrice sicuramente ostica, sarebbe davvero far loro un torto mettere in campo i soliti strumenti del “mestiere” teatrale: lettura, analisi del testo, interpretazione... ci mancherebbe altro! Temo che fuggirebbero a gambe levate. Confesso tuttavia che sono molto curioso di sapere quali reazioni susciterà il testo: non c'è di mezzo solo la Jelinek, ma addirittura Heidegger, uno dei filosofi da studiare a scuola, e forse uno dei meno amati per la sua difficoltà... La vicenda d'amore con la Arendt può valere a parziale risarcimento: l'adolescenza è sensibilissima a storie come questa e quindi dovrò per forza avvantaggiarmene. Così come potrebbe essere utile porre i ragazzi a confronto con quella solitudine di cui tu parli, e che è, allo stesso modo, una condizione molto familiare per gli adolescenti. Una piccola idea, in realtà, mi ronza per la testa: la possibilità di usare fantocci o marionette. Il testo rimanda all'immagine della morte, anzi, di una montagna e della morte, o forse di una montagna di morti... Il fantoccio è per sua natura freddo,

inanimato, stabilisce subito quella distanza algida che è una delle cifre dell'opera della Jelinek. Allo stesso modo, è un oggetto dell'infanzia e per questo motivo è in grado di sollecitare la fantasia... Che ti posso dire? Aspetto solo di cominciare...

Fiorenza Menni: di volta in volta ora

a cura di Piersandra Di Matteo

Un volto senza armi (2005) è il testo di Elfriede Jelinek che introduce il libro fotografico Isabelle Huppert. La donna dei ritratti. È uno scritto dedicato all'attrice protagonista del film La pianista di Michael Haneke (2001), sceneggiato a partire dal romanzo dell'autrice tedesca Die Klavierspielerin (1983). Come il tuo lavoro si relaziona a questo intreccio complesso di rimandi?

Ho letto il romanzo dopo aver già in parte lavorato su *Un volto senza armi*, e dopo aver rivisto il film di Haneke. La policromia della Jelinek, le sue molteplici aperture, l'esuberanza delle immagini che si accendono una dentro l'altra sono divenute l'umore che sottende ogni mio pensiero su questo lavoro. La sua scrittura è uno strattone a ciò che è essenziale (scarno).

Il mio riferimento principale, e anche il mio maggiore ostacolo, è il testo che Jelinek dedica al volto di Isabelle Huppert. Lei si muove svelta tra i concetti. Afferma e mi avvicina a lei. Poi scarta i termini e mi allontana. Continuamente. Per la modulazione di queste corrispondenze e dissimmetrie, immagino una stabilizzazione per mezzo della “terza persona”, un tracciato discorsivo installato nel “she said”.

Un volto senza armi non è un testo facilmente condivisibile. Di ogni affermazione verifico l'affinità con il mio sentire. Dove posso sovrappormi senza sforzo valuto il rischio della ripetizione formale e dove invece mi pare ci sia distanza faccio esperimenti interpretativi. Jelinek nel suo testo pur facendo riferimento ad altre opere di cui l'attrice francese è interprete credo che si riferisca principalmente al film *La pianista*, se non lo esprime in maniera esplicita lo si scorge dall'accostare le tre opere. Mi interessa addizionarmi a questo terzetto.



Un volto senza armi, di Fiorenza Menni Ateliers. (Foto fotokune)

Il perno intorno a cui ruota la scrittura di Jelinek è il "volto" della Huppert come luogo di una contraddizione. Il volto, prerogativa dell'umano, è di per se qualcosa di paradossale. In senso letterale è ciò che si volge, che aggira l'abituale. Riunisce gli organi della fisionomia, ma non si riduce all'insieme dei tratti somatici. Marca l'individualità e custodisce l'espressione. Per il filosofo è un "condensatore di significanza". Per Jelinek quello della Huppert è un volto "sguarnito di difese", fatto per "farsi percuotere", ma che sa anche opporre una "strenua resistenza a ogni intrusione". Come muoversi di fronte a questa indecidibilità tra negativo e positivo, in quel suo devisage in bilico tra la paura di nullificarsi e l'infinito significare?

È chiaro come Haneke abbia lavorato sulla ritrattistica in senso tradizionale. Spesso l'attrice protagonista è ripresa in posture in cui la sua attenzione segue due direzioni diverse, da una parte il corpo, dall'altra il volto. Penso alle scene in cui Erika insegna: ascolta le esecuzioni degli allievi accanto alla finestra dell'aula di pianoforte. L'attenzione uditiva non è in armonia con l'atteggiamento. Lo sguardo è rivolto lontano e ci fa immaginare una sua ammirazione per ciò che è all'esterno, ma s'insinua in noi il sospetto che in realtà la stiamo sorprendendo in elucubrazioni complesse, meditazioni professionali, preferenze erotiche. Tutto questo, con la finestra sulla sinistra che invade la stanza di luce veermeriana, è lo spazio nel quale sono chiamati gli spettatori in un'accessibile apertura narrativa. All'apparire di certi tratti di quel volto noi possiamo scendere nelle evasioni interiori del personaggio.

Il volto è al contempo irrimediabile essere esposto all'altro (è la sua dimensione politica) e l'apertura nella quale restiamo nascosti. È una parte preclusa al nostro sguardo, se non nel dispositivo dello specchio che lo restituisce rovesciato...

Quello che dici mi fa pensare al lavoro dell'attore come una possibilità di modificare il rapporto con l'esteriorità, con il modo in cui si percepisce l'immagine di sé. Per questo è solo appesantito da polvere e contraffazione quando non tiene distante questa potenzialità dal suo ego. Non mi risulta così vero che il rapporto di conoscenza del volto sia solo lo specchio, l'allenamento all'immagine immaginata è un'immagine come quella che lo specchio pone davanti agli occhi. Ma come lo specchio, anche questa immaginazione può essere diabolica. Nel mio lavoro pongo molta attenzione alle possibilità vortuose dell'azione del guardare: essere guardati, diventare interamente sguardo, immaginare che tutto ciò che è intorno sia sguardo e che da questa azione/materia si sia sempre guardati. Il volto inevitabilmente porta uno squilibrio: dal volto che abbiamo davanti aspettiamo il verso, l'azione che ci farà capire la sua intenzione. Si ciberà di noi?

Huppert è per la Jelinek una donna che non ha bisogno di affermarsi. Si limita a "esserci". Così si smarca anche dalla

fama che il suo personaggio pubblico si porta dietro nel gioco delle apparenze: è «attrice in quanto soggetto autentico».

Del modo in cui Jelinek guarda Isabelle Huppert scorgo delle similitudini con la visione di Georg Simmel, laddove supera chiaramente il *paradosso sull'attore* perché non intende limitarsi alla sua qualità sentimentale o intellettuale, ma è interessato alla totalità della persona. La negazione della soggettività e dell'arbitrarietà rivelano che "l'individuo è un fattore oggettivo".

La tua azione precede la proiezione del film La pianista...

Nella costruzione di questo pezzo sono partita dal contesto nel quale il mio intervento è stato immaginato. Si tratta di un luogo già definito dove si svolge un'azione reale: una sala cinematografica, la proiezione, la visione del film. Lì mi incastano. È un concetto scenografico tra quelli che preferisco.

Lavoro sull'idea di preludio per la sua autonomia emotiva e formale. Del preludio mi interessa la presunta estemporaneità. Lo traduco dall'ambito musicale: un ambiente che prepara ma non informa, non si rifà al dopo in modo precettistico, non avverte. Porge dati affinché l'elaborazione conclusiva di ciascuno sia più sfaccettata, più ricca di accostamenti autonomi. Più dinamico e meno a tesi è il percorso suggerito allo spettatore.

Un volto senza armi convoca di continuo lo sguardo e la posizione dello spettatore suggerendo un ribaltamento: non siamo noi a guardare Isabelle Huppert, ma è il suo volto a guardare noi...

Lo spettatore brama la visione della celeberrima. Ma potrebbe essere chiamato lui stesso a immaginarsi come interprete, non per avvicinarsi allo *status* di star o avere qualche minuto di gloria o praticare in piccolo un po' di protagonismo televisivo, piuttosto per sperimentare il procedimento antropologico di colui che si mette al centro del cerchio e incarna, se richiesto, per raffigurare. Molte delle affermazioni della Jelinek sembrano rivelare schemi tecnici per l'interpretazione attoriale, che rimandano ad altrettanti schemi esistenziali. Questo testo può essere decisamente visto come un saggio sul lavoro dell'attore. Ma nella mia azione vorrei considerare che la scelta che una persona può fare non sia quella di essere attore, ma al contrario quella di non esserlo. Di sfilarsi da questa possibilità. Voglio tenere in primo piano la potenzialità immaginifica dell'intuizione (che idealmente ci accomuna tutti). Ci permette di concepire (rendere reale) tutto ciò che è immaginato anche da altri. Una delle operazioni dell'attore è di non differenziare la fantasia dalla realtà. Mi interessa dunque essere tra gli spettatori, essere accumulata a loro. Il volto degli spettatori è dunque il pretesto per la pronunciabilità di *Un volto senza armi*.

Il cinema è dialogo, a teatro si è soli.

Conversazione con Elfriede Jelinek¹

*a cura di Anna Bandettini**

Le sue storie, audaci e impudenti, lasciano affascinati ma anche sfiniti, con le ossa rotte: la donna che non sopporta più il dominio degli uomini di *La voglia*, le casalinghe disperate nella orrenda provincia de *Le amanti*, o *La pianista* psicopatica del suo romanzo più popolare (grazie al film di Haneke con Isabelle Huppert)... sono ritratti rabbiosi della banalità contemporanea, voragini su paesaggi umani desolati che fanno di Elfriede Jelinek, Nobel nel 2004, una scrittrice conturbante e incendiaria. Dalla metà degli anni Ottanta, poi, Jelinek ha anche una fortissima produzione di teatro dove quel senso di inadeguatezza della vita diventa un flusso sonoro, passione per la parola: da *Clara S.* a *Winterreise* dedicata alla storia di Natasha Kampusch (la ragazza segregata per dieci anni). È un'occasione molto bella poter conoscere molti di questi testi teatrali per un progetto unico, Focus Jelinek, un mega festival a cura di Elena Di Gioia che fino a marzo in diverse città dell'Emilia-Romagna presenta l'opera teatrale quasi al completo della scrittrice.

Lei naturalmente non si farà vedere. Da decenni, ormai, Elfriede Jelinek, 68 anni, conduce una vita claustrale nella sua Austria, per la stessa forma di fobia sociale che hanno tanti suoi personaggi. Di sé lascia circolare le foto – forse sempre la stessa che la ritrae bionda, bella, con la faccia dura e intelligente – e le sue opere, preferibilmente sul suo sito www.elfriedejelinek.com (dove è uscito *Neid* l'ultimo romanzo). E col mondo comunica solo via mail, come per questa intervista, grazie alla traduttrice Rita Svandrlík. «Mi sono dovuta ritirare a causa di una malattia fobica. – spiega subito senza fingere Jelinek – Me la porto dietro da quando ero giovane. È diventata di nuovo acuta qualche anno fa. Non posso più fare vita pubblica né viaggiare. Con mio marito, che vive a Monaco, conduco una relazione in cui ci si fa visita per alcuni mesi all'anno».

Non sente la mancanza dei contatti umani?

I miei testi vanno dove io purtroppo non posso andare. Sono più autonomi di me e non hanno bisogno di me. Ne vengono a capo (come dicono i tedeschi) da soli, anche se il capo non è facile da trovare.



Elfriede Jelinek

Com'è arrivata a scrivere di teatro?

I primi testi teatrali sono nati dalla sollecitazione del mio editore di allora ed erano costruiti ancora sul dialogo. Si trattava più che altro di dichiarazioni di punti di vista, erano molto narrativi. Ma ho capito presto che i dialoghi, almeno se sono io a scriverli, risultano banali.

Come sarebbe a dire?

Secondo me il luogo del dialogo è il cinema.

E il teatro?

Per me il palcoscenico esiste per ingrandire e mettere in mostra la realtà. I miei testi teatrali esistono per essere detti, prosa da leggere, così si potrebbero definire. E i personaggi mi servono per appendervi il parlare che io attribuisco loro, come fossero un appendiabiti.

Molti di questi personaggi sono donne. Lei si è dichiarata "femminista". Lo è ancora?

Certo. Cos'altro dovrei essere? Non parlo volentieri di cose personali, ma sono stata educata all'autonomia da mia madre, che era una donna incredibilmente indipendente. Quando poi ho visto le dinamiche tra uomo e donna nella realtà (ora è cambiato, ma non molto), come le donne non si costruiscono la propria vita, ma preferiscono farsela fare da un uomo possibilmente ricco, impiegando il proprio aspetto... è stato come se da alfabetista avessi dovuto imparare una lingua straniera.

Nelle ultime opere è più forte la presenza dei temi sociali. Una delle più recenti I rifugiati coatti parla dei profughi a Lampedusa. Qual è la sua idea in merito?

Il testo è un epos, polifonico, corale. Non potevo scrivere un' *Iliade*, volevo però che andasse in quella direzione. Ma desideravo anche rappresentare la mia amarezza per quelli che arrivano senza diritti e noi non vogliamo tollerare qui. Quel noi che parla nel testo cambia costantemente, è lo spettatore a dover decidere chi è che sta parlando. Perché tutto e tutti siamo alla mercé delle condizioni sociali. Oggi? Non si vive più. Si viene vissuti.

E per il futuro? Lei che progetti ha?

Ho appena finito di scrivere un testo su un gruppo terrorista nazionalsocialista tedesco. In questo momento non sto lavorando. Semplicemente non ho programmi.

¹ Traduzione di Rita Svandrlík.

* L'articolo è apparso sul quotidiano nazionale «La Repubblica», 13 novembre 2014. La riproduzione è riservata.

Elfriede Jelinek: «Non c'è nessun dio che ci detta la violenza. Siamo Soli»¹

a cura di di Katia Ippaso*

Elfriede Jelinek non fa spaccio di sé. Non presenza. Non fa discorsi pubblici. Non accompagna con voce e corpo le sue opere. Ma lascia che esse siano. Come Bartleby lo scrivano, lei «preferisce di no». Non si presentò a ritirare neanche il Nobel per la Letteratura che le diedero «[...] per il flusso melodico di voci e controvoci in romanzi e testi teatrali, che con estremo gusto linguistico rivelano l'assurdità dei cliché sociali e il loro potere». Era il 2004. Mandò un video al posto suo. Il discorso si intitolava *Im abseits*, *In disparte*, e cominciava così: «Scrivere è la dote della flessuosità, la dote di stringersi alla realtà? Ci si vorrebbe stringere volentieri, ma cosa succede poi a me, a quelli che la realtà non la conoscono davvero?». La scrittrice austriaca vive, con il marito, tra Vienna e Monaco. Sono le uniche scarse informazioni che si riesce ad ottenere su di lei. Guardiamo il suo volto in fotografia. È molto bello. Duro, si direbbe. Ma c'è anche una traccia di sofferenza. Una espressione che potrebbe sembrare altezzosa; forse è semplicemente lontana. Anche le sue opere raccontano questa lontananza. Per realizzare questa intervista, abbiamo scritto le domande in inglese che sono arrivate all'autrice. Jelinek ci ha pensato e queste sue considerazioni sono state poi tradotte dal tedesco in italiano. Assieme ai libri di Jelinek, e alla sua foto, adesso abbiamo anche queste sue risposte alle nostre domande. Non aggiungiamo niente sulla sua opera (ricordiamo soltanto che dal suo romanzo più noto, *La pianista*, è stato realizzato il film omonimo, altrettanto sconvolgente, di Michael Haneke) e sul progetto che in Italia le è stato dedicato. Qui ci sono solo le sue parole, delicati oggetti che cadono sulla pagina.

Signora Jelinek, c'è qualcosa che vorrebbe dire ai suoi lettori? Qualcosa che non sia una risposta a una domanda, ma una questione di vitale importanza?

Non voglio guidare i passi delle mie lettrici e dei miei lettori. Nel momento in cui prendono in mano il mio libro sono autonomi. E deve essere così. Se io riuscissi a comprendere meglio le cose, avrei anche maggiori possibilità esistenziali, non sarei così limitata nei movimenti. Forse sarei anche più determinata a farmi carico di qualcosa, di un rischio, anche politico, ciò che un tempo facevo, nel femminismo, nella sinistra. Ora lo faccio solo indirettamente, con i miei lavori letterari, e in questo ambito bisogna sempre guardarsi dalla critica moraleggiante (verso la quale ho una certa tendenza): è una sfida continua.

L'orrore si siede alla nostra tavola, ogni giorno: la violenza è il linguaggio del mondo. Che tipo di guerre si stanno combattendo, oggi? Qualcuno le chiama di religione.

Devo purtroppo dire che non so che tipo di guerra sia quella che stiamo conducendo. Io sono solo la cronista

(anzi nemmeno questo), come una specie di *embedded writer* ho scritto sulla guerra in Iraq; stavo davvero seduta davanti al televisore con il blocco degli appunti, annotavo ciò che veniva detto, così sono nati ben due testi teatrali, *Bambiland* e *Babel*; in quest'ultimo gioca un ruolo importante pure la distruzione di beni culturali, che ora trova una terribile continuazione ad opera dell'Is. Adesso sto lavorando a un testo dal titolo *Wut* (Ira), in cui cerco di rappresentare questi meccanismi, anche ricorrendo ad esempi dalla letteratura greca, in questo caso l'Eracle furente (ho usato spesso la letteratura greca, perché i Greci hanno rielaborato anche conflitti e situazioni politiche nei loro drammi, il loro teatro aveva una grande carica politica). Probabilmente non riuscirò nel mio intento. Non riusciamo ad avvicinarci a questi accadimenti, ci sono troppo estranei e tali restano. I salafiti e i jihadisti perseguono una sorta di mistico scontro finale, con il quale conquistare il dominio, è qualcosa che si sottrae alla mia comprensione. Cerco solo di definire un paio di meccanismi che hanno un ruolo in questa situazione. Mentre l'uomo antico era in balia degli dei, che gli facevano delle cose terribili, ora quelle cose le fa lui stesso, perché è in grado di farle.

Il paesaggio interiore in cui vive la sua pianista e da cui non può uscire è così dolorosamente esatto. Come è apparsa quella figura nella sua stanza?

La pianista non è dovuta entrare, era già dentro. È di sicuro il mio testo più autobiografico, anche se allo stesso tempo è fiction pura. Nel caso di un testo tutto dipende dal suo "carico", che può essere fatto di cose appartenenti alla propria esperienza oppure di accadimenti avuti di seconda mano: nei miei testi politici si tratta dei media, che rispecchiano tali accadimenti e io li rispecchio a mia volta, in una specie di doppio specchio. È come nella musica, nella costruzione di una fuga. Il tema viene presentato, e poi rovesciato, rispecchiato e poi di nuovo, rielaborato dalla fine all'inizio, come succede anche nello specchio, in cui il movimento può essere all'indietro, come i gamberi.

Nei suoi romanzi e nei testi teatrali, è il suono della lingua a rivelare il senso, e questo può andare contro la volontà di parlare. Lei è una ascoltatrice prima che una compositrice della lingua? E in quale processo creativo è impegnata adesso?

La mia rielaborazione della lingua è della stessa tipologia della composizione musicale. Vuol dire che parto dal suo suono, dalla dimensione sonora, similmente forse a come hanno fatto molti poeti lirici (nel dadaismo, e più tardi il gruppo di poeti viennesi, fino alla poesia sonora che rielaborava anche il dialetto), nella poesia tedesca Hölderlin o Rilke soprattutto. In fondo i miei testi sono forse poesie molto lunghe, così penso talvolta. *Wut* l'ho chiamato scherzosamente un piccolo epos. Non mi è possibile usare le mie conversazioni, parlo raramente con gli altri. Traggo il mio materiale dalla lingua stessa, quasi esclusivamente da

quella sentita o letta, dunque il contrario di una conversazione. Io non ripartirei mai più il testo di un pezzo teatrale tra diversi personaggi; lavoro anche molto con le citazioni che rigiro e rivolto come lo scarabeo stercorario la sua pallina. Costringo la lingua, arrivando anche al banale gioco di parole, a dire la verità anche contro la propria volontà, verità comunque presente nella lingua, anche se mente così volentieri e soprattutto con tanta abbondanza di parole, in particolare a livello metalinguistico. Ci mente in continuazione, ma io non glielo permetto. Lei cerca di passarmi accanto senza farsi notare, ma io l'afferro e la trattengo. Non c'è via di scampo per lei, in ogni caso nessuna via comoda.

Recentemente, Christine Lagarde (la prima donna a guidare il Fondo Monetario Internazionale) ha stigmatizzato la società degli uomini, profondamente sessista. Ma non c'è nessuna foto di Christine Lagarde in compagnia delle donne. Forse la questione, oggi, è proprio "il potere".

Pensavo che al femminismo interessasse sia la questione del potere che la questione della parità.

Qualche anno fa, lei parlò molto severamente della mancanza di solidarietà nei rapporti umani.

Ora per me essere solidale è possibile solo scrivendo, quindi non è possibile, perché scrivere testi letterari non cambia nulla. Su questo sono pessimista. Se anche scrivessi ancora dieci testi sulla miserevole sorte dei profughi e dei richiedenti asilo, loro continueranno a morire nel Mediterraneo. Non riesco nemmeno a far nascere o a acuire la consapevolezza per il problema. L'arte non è buona a niente, neanche se è buona arte.

La descrivono come una creatura fragile che vive in rigoroso isolamento.

Sì, vivo molto ritirata a causa di una malattia psichica che purtroppo negli ultimi anni si è via via aggravata. Non ho scelta. Se voglio dire pubblicamente la mia, posso farlo solo sul mio sito. Negli ultimi anni pubblico solo lì, con qualche eccezione. Così ho l'illusione di tenermi ciò che scrivo, ma di renderlo allo stesso tempo accessibile a chiunque sia interessato.

Cosa direbbe a una donna bisognosa di creare, ma in lotta contro nemici che picchiano da fuori e da dentro?

Direi che ogni donna che lo desidera può scrivere (o addirittura che deve scrivere, perché non può fare altrimenti). Avrà perfino dei vantaggi se vuole pubblicare ciò che ha scritto. Ho l'impressione che oggi sia più facile pubblicare per le donne che non per gli uomini, specialmente se sono attraenti. Allora si fanno belle fotografie. In ogni ambito le donne (e anche gli uomini) diventano decisamente più belle. Le cantanti e le suonatrici di strumenti devono avere oggi l'aspetto di modelle,

se diventano figure pubbliche. Tutto ciò non modifica il dato di fatto che di grandi realizzazioni culturali vengono considerati capaci solo gli uomini, solo gli uomini possono diventare dei classici viventi (o anche morti). È difficile che succeda alle donne, non le si ritiene capaci di grandi opere. Le donne non hanno un'opera. Neanch'io, e lo dico senza alcuna civetteria. Una donna non può diventare "classica" in vita, perché non può creare il proprio metro di misura, deve adeguarsi a dei metri estranei, ai quali non può che correre dietro ansimando.

¹ Traduzione di Rita Svandrlik.

* L'articolo è apparso sul quotidiano «Il Garantista», 8 aprile 2015.

Parole Jelinek. Teatro
di Massimo Marino

Doppiozero ha chiesto ad alcuni critici e studiosi di stilare durante il Focus un piccolo catalogo di Parole Jelinek. Questi lemmi vogliono essere chiavi per entrare nei paesaggi di decostruzione e di memoria, di scabra analisi e di disgusto, di scrittura e di evocazione di voci della scrittrice. Oltre a Teatro di Massimo Marino che qui pubblichiamo, sono: Linguaggio di Roberta Bertozzi, Lieder di Roberta Cortese, Miti d'oggi di Andrea Adriatico, Patria di Werner Waas, Potere di Donatella Mazza (V. Speciale Jelinek su doppiozero.com).

È un'inarrestabile trituratrice di realtà, Elfriede Jelinek. Lei, il mondo che ci circonda, le persone, gli affetti, le dinamiche storiche e sociali, i miti, il passato che agisce nella memoria, nella letteratura, nelle arti, i nazismi vecchi e i nuovi fascismi, la xenofobia, i nazionalismi, gli scontri di oggi li frantuma in infinite schegge e con quelle ricompono un caleidoscopio simile a un poliedrico, inestaurabile specchio ustorio. Là ritrovi, per deformazioni e rivelazioni, una (im)possibile immagine (o fantasmagoria) del mondo esplosivo in cui viviamo. Sceglie tutte le arti della parola per quest'opera volta a scardinare dalle fondamenta le nostre molte e poche certezze, e sembra affascinata in modo irresistibile dalla libertà del teatro dove, ancora una volta, mina i pochi, residui canoni non travolti dalla contemporaneità. Se c'è un'autrice a pieno titolo postdrammatica, quella è Elfriede Jelinek. I suoi testi non hanno trama, sviluppo, azione: sono spesso flussi di coscienza, o meglio di parole, provenienti dalla letteratura, dai media, dalla vita, dai ricordi, dalla storia, in una tempesta di suoni, frasi, slittamenti e giochi verbali, pensieri, incollati a volte a nomi emblema, non a personaggi, a volte solo a una voce (la sua, dell'autrice?) che si sdoppia, si triplica, si moltiplica. Indica semplicemente come uomo, donna, atleta, un altro atleta, la vittima, un altro colpevole i personaggi del suo lavoro più noto (e più diluviale), *Sport*, con un procedimento di riduzione della personalità simile a quello del teatro espressionista. In quella pièce compaiono anche, è vero,

Ettore e Achille e sottotraccia Penthesilea (non a caso figure letterarie) e una Elfi Elettra che oltre a richiamare l'eroina devota al padre dell'*Oresteia* è una controfigura della scrittrice (alla fine di *Sport* l'altro più esplicito suo doppio, l'autrice, parlerà dello strepito, del rumore della folla e dell'attonito silenzio per la morte del padre, ebreo, in una società dove il nazismo travestito da democrazia, il pregiudizio, il primato dell'economia, la xenofobia alla Haider, la paura, il senso di accerchiamento che genera autismo, endogamia, non sono mai morti).

In quella stessa opera c'è un'indicazione dirimente, che rende il suo teatro – irto, difficile da leggere e da ascoltare – pronto per essere messo in scena, per essere addossato (e "riscritto") da attori e registi. Nella lunga didascalia iniziale le prime parole sono: «L'autrice non dà troppe indicazioni, ha imparato col tempo. Fate quello che volete». Poi parte con indicazioni precise, che però avrebbe già autorizzato a trasgredire.

«Il teatro delle voci» lo chiama Luigi Reitani nell'introduzione al volume *Ubulibri* (2005) che comprende *Sport. Una pièce e Una piccola trilogia della morte*. E in questo senso Elfriede Jelinek si colloca in una precisa genealogia austriaca, tra autori che odiano il loro paese, che nutrono disgusto per la sua ipocrisia velata sotto i buoni sentimenti, per il fascismo annidato sotto il cattolicesimo, la socialdemocrazia, l'esaltazione delle tradizioni locali. Si tratta di un gruppo nutrito di intellettuali pronti a fare il contropelo al linguaggio dei media e a quello medio, accusati di essere occultatori di realtà. Il capostipite è Karl Kraus con *Gli ultimi giorni dell'umanità*, una polifonia discorde di parole sulla guerra (la Grande Guerra), tratte dai giornali dell'epoca, nei quali il patriottismo è malattia inoculata dagli strilloni, nutrita dai discorsi dei potenti, un virus che entra nei corpi per assoggettarli ai grandi interessi e ridurli a carne da macellare nell'olocausto dell'inferno di fuoco e fango delle trincee.

Arriva, questa corrente, al maestro della Jelinek, variamente imitato, citato, smaterializzato nella sua opera, Thomas Bernhard, inventore di voci dentro voci dentro altre voci, in una riflessione ironicamente dolente del reale come spettacolo che confonde i punti di verità, scollando le idee e le cose dalla loro rappresentazione, disgiungendo parole, opinioni e mondo in un labirinto senza uscita. Scrive Bernhard nel raccontino brevissimo *L'imitatore di voci* (1978; versione italiana Adelphi, 1987):

Per noi [...] l'imitatore di voci ha effettivamente imitato altre voci, più o meno celebri [...]. Abbiamo anche potuto esprimere dei desideri, e l'imitatore di voci ci ha accontentati con la massima premura. Quando però gli abbiamo fatto la proposta di chiudere il programma imitando la propria voce, lui ha detto che non ne era capace.

E dietro c'è quel disperato ronzo, che emerge dalla berge nell'ombra di *A colpi d'ascia* (1984, Adelphi 1990):

tu hai vissuto solamente una vita recitata, non una vita vera, solo un'esistenza recitata, non un'esistenza effettiva,

tutto ciò che ti riguarda e tutto ciò che sei è sempre stato soltanto una recita, mai qualcosa di effettivo e di reale.

Nella Jelinek anche la trama svapora. La vita diventa totale disperato intarsio di voci, mediasfera, logopatia, discorso per frammenti sul mondo, vaniloquio del mondo su se stesso. Sono accennati e disseminati contrasti, azioni, movimenti drammatici. Ma si moltiplicano a tal punto, in modo allo stesso tempo stratificato e esibito pornograficamente, da bloccare qualsiasi dialettica, qualsiasi sviluppo e trama, proiettando la scena verso l'immobilità assoluta o verso vorticosi insostenibili accelerazioni. Il mondo, le persone, i personaggi (le maschere che potrebbero rappresentare l'umano), tutti collassano nelle parole. Ogni frase, ogni mezza frase, ha un senso forte, da colorare di senso in una messa in scena, per portare il discorso e il fluire teatrale all'implosione.

Siamo oltre il silenzio rastremato di Beckett, oltre la parola silenzio del mondo, e al di là della vertigine fantasmatica del senso di Bernhard. Oltre la fine del moderno; al di là dell'esplorazione dolorosa della molteplicità postmoderna. Siamo nel naufragio, nello scardinamento, sotto le macerie della monumentalità e dell'ottimismo, sgretolati dai crolli del 1989, del 2001, in una sontuosa cappella funeraria eretta dall'autrice all'umanità e a se stessa.

Siamo oltre il teatro come l'abbiamo conosciuto. Scrive l'autrice in *Ich möchte seicht sein (Vorrei essere superficiale)*, 1983, traduzione di Roberta Cortese: «Non voglio recitare né stare a guardare altri che recitano. Non voglio nemmeno spingere altri a recitare. La gente non dovrebbe dire e fare cose come se fosse reale». Rifiuto della rappresentazione, ostentazione di lacerti di realtà senza la mediazione del personaggio, per scardinare quella stessa realtà, mostrarne la faccia in ombra, impazzita. Prosegue Jelinek: «Non so bene, ma non voglio un gusto sacrale di divinità richiamata in vita sul palco. Non voglio teatro. Forse voglio solo mettere in mostra delle attività da esercitare per rappresentare qualcosa, ma senza un senso più elevato».

Ancora esibizione pornografica di una realtà fuori scena, *oscena*, senza mediazioni. Interiorità, esteriorità, letteratura, cose: tutto mescolato, in un unico flusso di parole, con l'intento di rivelare, riproducendo per eccesso, per straripamento, i meccanismi dell'occultante esibizione mediatica. Una specie di ruvida, dura cura omeopatica, per sprofondamento nell'abisso: «Le cose sono immagini apparentemente innocenti, ma è necessario andare dietro le cose, strappare via questa innocenza e dare alle cose la loro storia. [...] Io cerco di decostruire la realtà. Questa realtà, io la faccio ogni volta per così dire a pezzi, come se separassi a strappi le tende di un sipario, per rabbia contro il testo che c'è dietro». (da *Conversazione con Elfriede Jelinek* video intervista realizzata nel 2005 da Renata Caruzzi per La Società italiana delle Letterate).

Il teatro non è un atto conosciuto. È qualcosa da inventare. Da reinventare. Con la possibilità dello scacco. Di rimanere avvinti nelle parole. Di non riuscire a sgrovigliarsi dai suoi labirinti. E questa è la sfida del teatro di Elfriede Jelinek.

DIALOGO IN FORMA DI LETTERA CON ELFRIEDE JELINEK

a cura di Elena Di Gioia

Dopo un attraversamento così vertiginoso nell'opera di Elfriede Jelinek (che tuttora prosegue in Italia) mi sono chiesta quale atto – e se necessario – poteva "chiudere" il progetto. Se dopo tanti attraversamenti nella sua opera ci fosse ancora un atto, un'azione da convocare.

E ho voluto creare, con l'adesione di Elfriede Jelinek, una forma di vicinanza tra il lavoro di ogni artista coinvolto dal Focus Jelinek e la stessa Elfriede Jelinek. Ho chiesto a ciascun artista di scrivere una forma di riflessione/domanda/inquietudine a partire dal testo su cui ha lavorato e di scavare dentro il testo specifico per consegnare una questione a Elfriede Jelinek che ha risposto a ciascuna. L'idea è stata di restituire il lavoro sommerso nei testi di Elfriede Jelinek e nelle inquietudini che ci restituiscono e che potete leggere in questo doppio dialogo straordinario che qui pubblichiamo per la prima volta, in un viaggio della parola dall'artista all'autrice e dall'autrice all'artista.

Traduzione di Rita Svandrlík



Claudio Parmiggiani, *Senza titolo*, 1976

TOTENAUBERG

Da Nicola Bonazzi a Elfriede Jelinek

Sgomento. Sgomento di fronte alle parole. Parole che coprono: crescono su loro stesse come una pianta carnivora che divora il senso. Eppure brandelli di quel senso resistono al mostruoso annichilimento. Il più è trovarli, per

raccapazzarsi, individuare una via d'uscita nel labirinto del discorso. Senti che *Totenauberg* è un testo fortemente "politico"; lo senti in maniera quasi rabadomantica, ma in quanto a comprenderlo, comprenderlo nei suoi nuclei di senso incoercibili, limpidi, incontrovertibili, beh, questa è un'altra faccenda. Ma una presa di posizione politica (nella sua accezione etimologica, naturalmente, e dunque più nobile) non ha bisogno di parole chiare, di un senso perspicuo, di una comunicazione meno opaca senza che per questo diventi fazziosa, didascalica o, peggio, aggressiva?

Da Elfriede Jelinek a Nicola Bonazzi

Io direi piuttosto: una rete. O ancora meglio: un rizoma, una radice che si diffonde sottoterra per tendere prima o poi alla superficie fino a perforarla. Ciò che poi si sente e si vede è il risultato di piani e di condizioni, che rimangono nascosti (come nei romanzi di Thomas Pynchon, dove si tratta di complotti nella clandestinità). Ciò nonostante io sono piuttosto un'autrice della superficie, mi interessa ciò che viene alla superficie, non potendo farne a meno, in assenza di alternative. Dunque fenomeni di superficie, che hanno le radici nel sottosuolo. Le parole chiare sono molto importanti, ma le lascio al giornalismo. Le analisi, che vanno anch'esse in profondità, sono compito del giornalismo, quando le fa. Io scrivo girando attorno a una lacuna, cirondo ciò che emerge alla superficie, non voglio formularlo in modo diretto. Così come ci si può muovere solo attorno alle superfici, a meno di non insediarsi sopra, ma allora non le si vedrebbe più (io ho bisogno di tale distanza dalle cose).

IN DISPARTE

Da Elena Bucci a Elfriede Jelinek

La stanza di E.

Mi piace immaginare le stanze dove vivono, in disparte, i nuovi dei della solitudine che rinunciano alle carezze del pubblico e non vogliono essere soppesati, mangiati, nutriti e rinnovati dalla curiosità degli altri. Sono in palazzi alteri, in piccole case di montagna, in baracche di legno tra alberi centenari, dentro piatte cassette basse con la terrazza che guarda un mare senza lusso, sono ovunque. Nelle loro stanze ombrose piene di riflessi gli dei senza pelle, fermi, sentono scorrere incandescente la vita tutto intorno. La scrittura li protegge? Come si armano questi fantasmi cordiali per cavalcare, succhiare, trasformare la realtà con la loro arte? Gentile Elfriede, che mi guardi dalla finestra di un castello antico e mi porti sempre altrove rispetto a dove credevo di stare, in quale stanza hai scritto il tuo discorso al mondo in occasione del premio Nobel, in quale corsa, per allontanarti da quale possibile malia, se, quando provo a dirlo, mi diventa fuoco tra le mani e vento?

Da Elfriede Jelinek a Elena Bucci

È stato molto prosaico, cara Elena: ho scritto il discorso

nella piccola casa unifamiliare alla periferia di Vienna. La casa si trova, in una schiera con altre simili, su una collina, e di fronte si vede un'altra collina, e le colline del Wienerwald, di collina in collina (è buffo, la collina di fronte si chiama Colle della Frase). Dato che il Premio mi è stato conferito per il mio lavoro sul linguaggio, ho logicamente scritto sul mio modo di usare il linguaggio. Non vorrei dire niente di personale, o almeno il meno possibile, ma mi sono sempre ritrovata in disparte, vi sono stata anche sospinta dai miei genitori, e una volta che si è outsider si rimane tali. Da un lato è un fatto doloroso (io non avevo e non ho possibilità di scelta), dall'altro questo è l'unico sguardo che mi è possibile con il mio tipo di scrittura. Lo sguardo in lontananza è quello più acuto, ma succede a scapito di una conoscenza più precisa degli esseri umani. Direi che la mia scrittura oscilla tra questo essere in disparte e lo sguardo da fuori sul mondo, lo sguardo in lontananza. Dalla lontananza si vede meglio. Da vicino non si riesce a vedere tante cose.

NUVOLE.CASA

Da Chiara Guidi a Elfriede Jelinek

Gentile J,
sento che la sua scelta di stare a casa non marca un'assenza, ma testimonia con coraggio un posto. Lei è sempre lontana nello spazio che occupa, nelle parole che trova e ricompono. Tutto testimonia un'assenza. E questa assenza diventa la forza inespressa dei testi che scrive. Quando leggo *Nuvole.Casa*. cerco, ogni volta, questo posto vacante. Cerco di entrarvi, di entrare nella sua casa o, meglio, nella musica che la spinge a scrivere. La musica è la sua casa. Ho come la sensazione che solo lo spazio sonoro dia la giusta misura alle parole. Perché solo la musica permette che qualcosa si manifesti a patto di restare inespresso.

Da Elfriede Jelinek a Chiara Guidi

Non è una mia libera scelta quella di rimanere a casa. Ma forse non lo so nemmeno io. Non riesco a uscire quasi mai (a causa di una fobia di cui soffro), ma forse è il fuori quello in cui mi trovo io, e tutti gli altri sono dentro. Non c'è bisogno di coraggio, perché non è stata la mia libera decisione. O forse sì? Arriva un momento in cui non si vuole più uscire: La domanda allora è: Si guarda da fuori dentro qualcosa? o si guarda da dentro verso fuori? Negli ultimi anni mi sono iscritta dentro i miei testi per il teatro, mi sono anche insultata (fatto che è stato letto come civetteria, mentre non lo è, mi sono iscritta come antichi pittori talvolta si sono raffigurati sui propri quadri, come se popolassero i quadri alla stregua di oggetti d'arredamento. Eppure erano i creatori dei quadri), mi

sono autocorretta, insomma ho assunto un punto di vista che è allo stesso tempo un dentro e un fuori. Ho criticato me stessa. Alcuni dicono che così facendo anticipavo la critica degli altri, per armarmi contro queste ultime. È possibile. D'altra parte non posso impedire a nessuno di scrivere qualcosa sui miei testi. Visto che Lei parla di *Wolken.Heim*: uso anche discorsi di altri, in questo caso testi della filosofia tedesca dell'idealismo e della poesia, per definire ciò che è tedesco e allo stesso tempo la paura da esso diffusa come qualcosa già presente in quel pensiero dei tedeschi. Questi testi altrui per me sono segnali sul cammino, ai quali lego il filo di Arianna, per addentrarmi in qualcosa (e ritrovare la via d'uscita). In realtà questi testi, queste citazioni sono oggetti, dai quali mi allontano dandomi una spinta per procedere. Più tardi ho usato citazioni dagli autori del teatro greco antico, che monto all'interno del testo, è un procedimento usato spesso anche da altri autori. Così si origina un altro ritmo, una diversa melodia della lingua, una specie di polifonia. Sì, è evidentemente la musica, dalla quale provengo, con la quale lavoro, per dirla in sintesi: si tratta di un procedimento musicale.

I RIFUGIATI COATTI

Da Claudio Longhi a Elfriede Jelinek

Brecht era solito sostenere che «[...] la tragedia molto spesso più della commedia prende alla leggera le sofferenze degli uomini». Che peso ha il riso nella sua scrittura in genere e nel suo teatro in particolare? E che relazione si dà per lei tra tragedia e commedia? Penso a un testo "ambiguo" come *I rifugiati coatti*, nato – a quanto mi sembra – in un fitto dialogo con la classicità, tutto sviluppato attraverso l'ottica "distorcente" dello straniamento. Da qui una serie di domande "politiche": è lecito "ridere" di una tragedia "epocale" come quella cui stiamo assistendo diuturnamente con l'ecatombe dei profughi in cerca di salvezza nel nostro vecchio continente? E la strage di Lampedusa, per non citare che un esempio, è davvero una tragedia? Che rapporto si dà tra riso e rivoluzione? La parodia ha ancora libera cittadinanza nel dibattito politico odierno, ammesso e non concesso che un dibattito politico ancora esista?

Da Elfriede Jelinek a Claudio Longhi

A dire il vero non distinguo tra commedia e tragedia. I miei pezzi sono semplicemente dei testi, che possono essere sia letti sia rappresentati sul palcoscenico. Purtroppo questo mio progetto è in parte fallito, dato che pièce teatrali in genere non vengono recepite come testi letterari. Per me la comicità, che inserisco sempre nella tragedia, è anche un mezzo per oggettivare, come se qualcuno si precipitasse in avanti e venisse sempre tirato indietro per la manica o il bordo della giacca, forse per indurlo alla riflessione. La comicità linguistica (nella mia opera la comicità risulta unicamente dal linguaggio, non dalle

situazioni come per esempio nelle commedie di Feydeau o di Labiche, che ho tradotto, apportando modifiche, o anche in Oscar Wilde, che ho perfino rielaborato, accentuando la dimensione politica, sempre grazie al lavoro sulla lingua) è esattamente una esagerazione in direzione dell'assurdo. Io vorrei che le figure, le quali nel mio caso, essendo figure linguistiche, devono appena venire costruite ed estratte (dal testo) ad opera del regista, si spaventassero di se stesse e di quel che dicono. La comicità è sempre anche un mezzo per piegare la realtà, così come l'esagerazione, per deformarla e renderla in questo modo riconoscibile. Forse si potrebbe dire che dall'inizio alla fine vi si può percepire dello scherno. Le frasi prendono in giro se stesse, e questo nasce unicamente dal linguaggio. Anche nella mia vita c'è come una coazione, non riesco a dire una frase senza fare dell'ironia, e non riesco a leggere qualcosa senza iniziare a giocare con le parole. Nei miei testi l'ironia e la comicità sono anche mezzi contro il pathos, che risulta dalle citazioni di autori del teatro antico. Proprio nei *Rifugiati coatti* il tragico è così insopportabile che mi sento costretta pure a banalizzarlo, a ricondurlo alla realtà; prendendo in giro per lo più quel che io stessa dico, levo il tragico dal testo. Come con uno smacchiatore forse, in modo che la zona limitrofa alla macchia risalti più chiaramente...

WINTERREISE

Da Roberta Cortese a Elfriede Jelinek

Questo il fascino che ho subito: *Winterreise* come viaggio dettato da musica da camera, ossia che avviene all'interno di quattro mura. Sentirsi ovunque stranieri nel mondo e, come una chiocciola, ritrovare la propria sicurezza solo nella propria stanza, dove il tempo può pure correre o fermarsi, ma il proprio spazio resta salvo. Dove questo spazio interiore finisce per aprire prospettive che un viaggio vero non potrebbe mai offrire. E ora le tante lumache senza guscio che arrivano, anche loro vagano senza pace e cercano pace. Cosa accadrebbe, se si imbattersero nel Viandante? Sarebbe un incontro tra simili? E cosa avrebbero da dirsi?

Da Elfriede Jelinek a Roberta Cortese

Le famose monadi senza finestre? Come nell'antica matematica greca o in Leibniz? *Il viaggio intorno alla mia stanza* di Xavier de Maistre? Dato che non sono quasi in grado di uscire dalla mia stanza devo sviluppare altre strategie per venire a sapere qualcosa del mondo, cui concedo ben poco di entrare da me (oppure glielo concedo attraverso il filtro della radio e della televisione). Va da sé che si tratta di un'altra forma di viaggiare, non scelta liberamente ma imposta. Come si dovrebbe dunque scrivere se non si conosce il mondo? Quali notizie arrivano fino a me? E come le trasformo in letteratura? Credo di dipendere dall'interfaccia tra la realtà e il suo rispecchiamento nei media, e allo stesso tempo sono io a crearla,

l'interfaccia, per venire a sapere qualcosa che non è stato ancora detto, per venirlo a sapere da me stessa ma anche da altri autori, dei quali depredo le esperienze (anche, raramente, i blog di viaggiatori, per esempio per il progetto di Schlingensiefel sull'Africa *The African Twintowers*), visto che non posso fare esperienze di prima mano. Una escursione autentica potrebbe fornire ben altre esperienze (vedi Handke con le sue escursioni), ma a me purtroppo non sono accessibili. Evidentemente però tutto ciò ha dei limiti, e temo che prima o poi diventi senza vita, e allora smetterò di farlo. Ciò che è estraneo non è per me rappresentato da paesaggi o da persone straniere, ma dal discorso di altri, da questa polifonia, nel caso dei testi teatrali dagli autori greci classici.

LA MORTE E LA FANCIULLA

Da Fanny & Alexander a Elfriede Jelinek

Ci siamo confrontati qualche mese fa col suo testo *La morte e la fanciulla*. Si tratta di un testo duro e molto enigmatico. E il suo finale è molto misterioso. Quando il Cacciatore esce di scena alla fine, entrano i Sette Nani e circondano il cadavere di Biancaneve. Questi – la loro Saggezza – si rivolgono alla bellezza della fanciulla. Affermano che lei si è perduta: la sua mappa era all'incontrario. La bontà e talvolta la fede arrivano alle cose, la bellezza no. Poi, portano via Biancaneve dentro una bara di vetro (come quella della favola). Ma questa volta, probabilmente, la sua morte non sarà momentanea. Quest'immagine è strana, pesante, non si dimentica. Perdura nella mente come una sorta di ammonimento, o come un enigma (il linguaggio è profondamente implicato in questa storia), un rebus insolubile o domanda vana. Si chiede a noi, forse, in qualche modo, di completare il cammino della fanciulla? La dura prova rimasta in sospeso?

Da Elfriede Jelinek a Fanny & Alexander

Nelle *Principesse* ciò che mi interessava maggiormente erano le manifestazioni del femminile. Al di là delle ricerche sul genere e al di là della trasgressione. Mi interessavano piuttosto le attribuzioni tradizionali, che continuano a essere dominanti nella maggior parte delle società, non solo in quella musulmana tradizionale, che porta ciò all'estremo. Ho cercato di fare una parodia di questo ruolo; nell'ultima pièce delle *Principesse* ho rappresentato le creazioni femminili come decadute e senza senso, perché la donna non ha un'opera (neanch'io in fin dei conti ne ho una), l'opera della donna non conta, e lei non parla (anche se parla senza sosta, un ruolo che le viene attribuito spesso), la sua opera per tradizione consiste non nel creare ma nella cura di vecchi, deboli e malati, oppure nell'eliminazione dello sporco e dei rifiuti, finché anche lei viene eliminata. Oppure finché sparisce (come Euridice nel mio pezzo *Schatten*) dando perfino il proprio consenso alla sparizione, fino a esserne felice. Forse

è proprio così: accanto agli altri compiti alla donna viene dato anche quello di sparire, senza ricomparire, oppure di sparire, per ricomparire sempre di nuovo, perché l'atto di scomparire in realtà è un atto del Signore, che può decidere la propria sparizione (come i grandi maestri cinesi, che spariscono dentro le proprie opere, mentre la donna, che per l'appunto non è una grande maestra, continua a ricomparire, essendo così occupata a sparire, sto citando qui la filosofa tedesca Eva Meyer). Anch'io mi sto occupando della mia sparizione, e prima o poi ce la farò, dopo aver creato abbastanza, un prodotto oscillante e traballante che talvolta ricompare come il fuoco fatuo nella *Winterreise*, non lo si può trattenere, anche se sta scritto lì. La cosa interessante nelle produzioni per il teatro è la fugacità, che qualcosa si svolge ogni sera in modo diverso. Non esiste una sera uguale ad un'altra a teatro.

LE AMANTI

Da Teatrino Giullare a Elfriede Jelinek

Chiedere ora e interrompere un silenzio – è difficile. È stato una culla questo silenzio, un guscio, una tana. Per mesi abbiamo chiesto al testo *Le amanti*, lo abbiamo tormentato, sfinito, interrogato, ascoltato, tagliato e ricucito, maltrattato e rispettato, scavato, pronunciato e ancora pronunciato e infine abbiamo accettato il suo invito a cena e insieme abbiamo mangiato e poi siamo andati a ballare. Domande e dubbi appartenevano ai tempi della ricerca – ai giorni belli delle lunghe letture – quando improvvisamente arrivavano le soste e quando cercavamo una voce che sempre ha finito per parlare – dentro le pagine. Il fuoco è qui: nel dialogo – questa volta silenzioso – tra chi mette in scena e chi scrive. In *Ritornare! In Italia!* abbiamo letto: «Quello che ho, potete averlo». E noi abbiamo preso. Interrogandoci sullo spazio (la violenza) di un processo che inizia da un'opera letteraria e finisce con uno spettacolo. In un viaggio che parte dalla scrittura e procede attraverso il traduttore, il lettore, il regista, gli attori e lo spettatore. Lo abbiamo fatto con l'obbligo della delicatezza, perché non erano nostre quelle parole che diventano nostre nella nostra bocca che le dice. Come un'espressione del viso che cambia volto.

Da Elfriede Jelinek a Teatrino Giullare

Non individuo una domanda. Ma in genere non acconsento all'adattamento teatrale dei miei testi in prosa. *Le amanti* costituiscono un'eccezione perché lavorano con generalizzazioni e tipizzazioni, con la dimensione strutturale di una certa classe. In questo caso mi interessa come ciò viene visto in Paesi diversi, quale ruolo giochi ancora il proletariato non urbano (in molti Paesi non esiste, in altri gioca un ruolo maggiore. In Italia si ha forse una comprensione diversa a seconda che l'adattamento venga rappresentato nell'Italia settentrionale oppure in

quella meridionale). Ho creduto a lungo che questo romanzo ormai non avesse più alcuna rilevanza, che fosse invecchiato. Mi hanno sempre spiegato che il testo non ha senso alcuno, poiché coloro di cui parla non lo recepiscono. Io la rilevanza continuo a vederla, se il mio schema sperimentale sui rapporti di potere espone questi ultimi così, senza freni, per modo di dire in forma "pura", senza scorie, forse si potrebbe dire: ridotti allo scheletro, in un certo senso affamati e ridotti alla struttura di base (tenendo presente che "esporre" in tedesco ha ancora un altro significato, e si sa che io gioco con i significati, vuol dire qualcosa come: "denunciare", rendere ridicoli). Certamente l'adattamento teatrale sarà qualcosa di diverso nei vari Paesi. Come ho già detto, in un testo per il teatro ciò che conta non è mettere in scena un testo con le parti assegnate, bensì conta l'interazione dialettica tra testo, attori e pubblico. Il quale si prende la sua parte, e naturalmente anche il traduttore/la traduttrice se la prende. Direi senz'altro che quelle parole non sono più le mie, sono di coloro che ci lavorano e che recepiscono tale lavoro. Il teatro non è l'opera di un autore, di una autrice. Il teatro è tutto ciò che accade, nel momento della rappresentazione.

SPORT, L'ADDIO, JACKIE

Da Andrea Adriatico a Elfriede Jelinek

che effetto le fa essere un'autrice di teatro braccata dalla politica? cosa provò quando haider la attaccò frontalmente e pubblicamente? secondo lei il teatro ha ancora l'energia di indirizzare, coinvolgere, raccontare il presente tanto da infastidire il potere?

Da Elfriede Jelinek a Andrea Adriatico

Sì, è divertente. Ma se si finisce su un manifesto della destra estrema come oggetto di odio non è più tanto buffo. A Vienna mi ritrovavo a confrontarmi ad ogni angolo di strada con quel manifesto. Purtroppo non riesco più a credere a un'efficacia diretta dell'arte. L'arte è diventata impotente. Il teatro è sempre stato politico, fin dall'antichità (è uno dei motivi per cui inserisco così spesso citazioni degli autori classici nei miei testi. Per rendere grande ciò che è piccolo, il comico, e rendere piccolo il grande, il potere), ma non conosco nessuna rappresentazione degli ultimi anni (a prescindere forse da Milo Rau), che ha il coraggio di fare teatro realmente politico in mezzo a dittature come quelle del Ruanda o del Congo, e che sicuramente ha spesso corso dei rischi nella sua vita. Lo ammiro molto. Ma non lavora con testi letterari. I testi letterari perdono di forza a causa della dimensione letteraria, che li rende consumabili in una qualche forma. E nel capitalismo tutto è consumabile, perfino l'antagonismo al sistema. Ma è una storia vecchia, come diciamo qui. Accade una cosa simile con la musica, che di per sé non può essere politica, lo diventa solo attraverso il testo,

ma ogni testo viene levigato e appianato dalla musica. Non credo che l'arte possa modificare molto in senso politico. Ma questo dibattito ha attraversato tutta la mia vita, da quando ho iniziato a scrivere. Qualche volta ci si facevano più illusioni, talvolta di meno. Probabilmente con l'arte si può solo sentire brevemente il polso al tempo, tanto si sa che è malato.

LA REGINA DEGLI ELFI

Da Angela Malfitano a Elfriede Jelinek

Thank you Elfriede

Il palcoscenico è un luogo da cui vorrei scappare. In che modo rompere l'assillo, l'obbligo del palcoscenico? Jelinek è (sei) la lingua a cui ti affidi senza remore, perché sai che con lei non c'è alcun rischio di enfasi e c'è sempre nuova battaglia. Sai che riesce sempre a far sì che il teatro parli a voce alta, perché va costantemente e ferocemente contro le sue tradizioni e le sue strutture, stravolgendole dall'interno, cercando di farlo dai codici in cui si è chiuso senza saperlo. Come attore sei costretto a fare un passo indietro, a mettere in discussione il tuo ruolo.

Se ritorno dentro la tua scrittura piango. Mi commuovo. Mi vibra l'anima. Per questo, a periodi, mi allontano dalla tua lingua. Incontrarla è stato un *raschiamento* da cui non si torna indietro, non si è più come prima. Come artisti e come persone. Mettere in corpo la tua lingua è stato un esercizio per un nuovo gradino, un master d'attore. Parlare la tua lingua significa *dire* senza enfasi. Senza *drammaticità*. Stare/mettersi/porsi/ dietro alle parole. Lasciare andare avanti loro. Dimenticare il teatro, o meglio, ricordarlo per andargli contro. Mi sono chiesta se tu sai questo. Della nostra fatica. La mia parte bambina vorrebbe chiederti se ci ami un pochino noi attori. E mi sono chiesta spesso come ti vengono fuori le parole. Che processo seguono? Sei immedesimata nel personaggio mentre escono? Quanta parte del processo è scrittura "spontanea/automatica" e quanta è invece rilettura, revisione, ricerca linguistica e dei riferimenti, delle allitterazioni e dei doppi/tripli sensi?

Da Elfriede Jelinek a Angela Malfitano

È vero, le mie figure (che nel frattempo non creo più io, lo fa il regista, lo fanno gli attori e le attrici in base alle mie superfici linguistiche, che sono già state spiegate da me a fondo, il testo è sul mio sito) sono fatte di linguaggio, e più di tutto mi interessa quali figure vengono ricavate e ritagliate dai miei modelli linguistici. Nemmeno io so qui con chi ho a che fare. Teatro non vuol dire solo il testo (per il quale spero però che possa sussistere anche da sé, come testo da leggere, per la ricezione da parte di un singolo lettore, mentre nel caso del teatro si tratta di una ricezione collettiva, una cosa ben diversa), bensì vuol dire anche ciò che un gruppo di molte persone riesce a farne, ci vogliono anche i direttori artistici, gli sceneggiatori, i costumisti ecc. E naturalmente ci vuole anche la mensa!

Io scrivo in modo molto automatico, cioè partendo dalla sonorità, dal suono della parola. Vengo dalla musica e così ho sviluppato le mie strategie letterarie in analogia alle tecniche di composizione, si potrebbe dire che è un comporre musica con le parole, a partire dal loro suono. Le mie battute (*puns*, una tradizione letteraria molto viva in ambito inglese, non so in quello italiano), i miei giochi di parole, le mie associazioni e assonanze mi conducono dal suono della parola sempre più oltre, spesso verso l'assurdo, là dove la parola sembra perdere ogni significato e ogni relazione con il testo. Allora il testo si dice da sé, il senso è sparito, e un senso del tutto nuovo, che non ci si aspettava, emerge a un tratto. Le citazioni che uso sono come dei paletti o segnavia che pianto nel terreno per consentirmi di procedere verso l'ignoto. Scrivo molto velocemente rielaborando il testo più volte, come una pittrice che continua a fare abbozzi, finché i contorni non vengono fuori in modo chiaro e evidente. Se si parte dalla musicalità della lingua bisogna scrivere in modo veloce, perché altrimenti si perde il ritmo.

IN DISPARTE

Da Anna Amadori a Elfriede Jelinek

Gentile Signora Jelinek, la sua lingua mi accompagna seminando domande disorientanti, come il lampo di fosforo per un dagherrotipo antiquato che scopre i contorni del visibile e rivela la profondità agitata, la vertigine di vuoto in cima al crinale. Ho sparso *In disparte* in un teatro neoclassico davanti alla tenda rossa che chiude la platea vuota, aperta sulla solitudine misteriosa. Lei mi appartiene nell'incontro immateriale sui grafismi dell'alfabeto, che compita il mondo e ne crea altri; lei mi riporta all'urgenza della forma che contiene il bruciore del senso, mi insegna la sostanza dell'apparire e l'apparire della sostanza, il bisogno del conoscere e dividerlo, per amore di umanità, appartenenza alla specie, come gli uomini preistorici disseminavano le grotte di disegni della vita. Non è così, per lei? Io la vedo dietro a una finestra, con gli occhi colmi per l'incontro di ciò che vede fuori e ciò che sta dentro e dietro di lei, in un passato immenso che conduce allo sguardo dei dinosauri.

Da Elfriede Jelinek a Anna Amadori

Non so da dove viene, un artista, uomo o donna, non lo sa quasi mai. Non si sa come il metodo di lavoro alla fine si cristallizza, perché io non ho scritto sempre così. Un tempo ho scritto dei testi in prosa molto realistici (anche se non sono stati letti così), all'inizio distribuivo anche i ruoli tra gli attori. A un certo punto mi è apparso banale, troppo limitato come metodo. Il film è più adatto, anche per analizzare a fondo la psicologia e le motivazioni dei personaggi, là si configurano in forma pura. Non credo che ciò vada contro l'amore per l'umanità o cose simili. È un'altra forma dello spartire, tutti si spartiscono tutto, perché ognuno si può prendere la propria parte di testo

(o quella che gli viene assegnata, e se lui o lei non sono contenti possono ricevere un altro pezzo della torta). Per ogni artista si tratta di un processo di amalgama, è banale. Ciò che l'artista vede fuori lo trasforma in qualcosa di profondamente diverso, dove la realtà traspare attraverso il tessuto, una volta traspare di più, una volta di meno, forse anche perché il tessuto dell'arte è diventato troppo liso per la realtà, che è troppo forte, troppo potente e dunque passa con forza attraverso l'arte. Presto io stessa non riuscirò più a cogliere ciò che succede.

UN VOLTO SENZA ARMI

Da Fiorenza Menni a Elfriede Jelinek

Cara Elfriede Jelinek, per alcuni mesi il volto di Isabelle Huppert mi ha accompagnata insieme alle parole del suo saggio *das wehrlose Gesicht* (*Un volto senza armi*), con cui ha introdotto il libro fotografico: *Isabelle Huppert im Porträt*. Lei scrive che «[...] dieses Gesicht ist ein Gesicht, das irgend jemandem gehören könnte und nur zufällig Isabelle Huppert gehört» (ovvero che questo volto potrebbe appartenere a chiunque, ed è solo un caso che appartenga ad I. H.): io le sono grata per aver attraversato il lavoro dell'attore aprendo l'immaginario alla possibilità che l'interpretazione sia una pratica che chiami in causa ognuno.

Sono attratta, come quando si è davanti ad un precipizio, da ciò che mantiene vicino la qualità attoriale alle qualità etiche della persona, e in relazione a questo – e in riferimento alla conclusione del suo scritto – le chiedo: cosa accadrebbe se intere comunità intraprendessero il cammino che Isabelle Huppert ha percorso da sempre?

Da Elfriede Jelinek a Fiorenza Menni

In un certo senso ciò che ho detto prima sul linguaggio vale anche a proposito delle attrici e degli attori. Tra tutte le facce che esistono è proprio quella per caso a essere adatta per portare il testo (come il porta-piastrina di un microscopio), ma potrebbe essere anche un'altra faccia. Le facce galleggiano tutt'intorno, se ne prende una, la si pesca con una stanga e le si assegna del linguaggio. Forse ho per così dire piegato troppo Isabelle Huppert ai miei testi (in *Malina* le viene attribuito un certo ruolo, già da Ingeborg Bachmann. D'altra parte ogni attore sa che anche un altro, un'altra potrebbero interpretare la stessa cosa, forse in modo anche migliore, in ogni caso in modo diverso. Ognuno può essere tutto, è questo l'affascinante del teatro e delle persone che lo popolano e lo abitano). La Sua domanda: non so se ho capito bene, ma il pensiero che ognuno può essere tutto è un pensiero anarchico e allo stesso tempo umanistico. Perché se ognuno può (potrebbe) essere chiunque allora tratta meglio l'altro, dato che potrebbe essere lui stesso!

FAUSTIN AND OUT

Da Fabrizio Arcuri a Elfriede Jelinek

Mille domande ma poi alla fine nemmeno una.

Ogni domanda che provo a formulare trova da sola una risposta.

La trova nei testi, la trova nel suo atteggiamento, la trova nelle sue scelte.

È tutto così necessariamente radicale che non ha bisogno di altro eppure io di una cosa avrei bisogno.

Avrei bisogno che persone come lei avessero un ruolo più importante nella società. Avrei bisogno che persone come lei fossero più presenti nel discorso politico. Avrei bisogno di vederla e sentirla parlare. Quindi una cosa le chiedo, forse la più radicale, forse l'*inchiedibile*. Le chiedo la sua presenza. Le chiedo un atto politico più forte di quello che ha scelto, più controverso, proprio perché lontano dalla sua natura, proprio perché così pericoloso ma così necessario. E spero che questa mia non le sembri una provocazione.

È solo un grido d'aiuto.

Da Elfriede Jelinek a Fabrizio Arcuri

No, è certamente una domanda legittima. Quando ero giovane e credevo ancora all'efficacia politica della letteratura (ma erano altri tempi!) uscivo più spesso, esprimendomi più spesso sulla politica in pubblico, finché sono finita sui manifesti elettorali della destra estrema. Oggi non lo posso più fare, non fosse che per motivi personali. Non posso quasi più uscire. Inoltre temo di aver compreso che lo scrivere è davvero un procedimento solitario e che ogni uscita in pubblico può annacquare il processo artistico, che è un processo individuale, solitario e che isola (almeno per quel che mi riguarda, ma sicuramente è così anche per la maggior parte dei miei colleghi). Va da sé che non è necessariamente così. Ma successivamente il lavoro teatrale viene comunque presentato al pubblico, appunto alla gente che usa andare a teatro. Così abbiamo il problema che spesso si tratta di un *preaching to the choir*, la conversione di qualcuno che è già da lunga pezza convertito. Dunque si presuppone un consenso, anche la formazione di una comunità di fedeli, che è preventivamente della stessa opinione dell'autore, e dunque pubblico e autore si confermano reciprocamente all'infinito. Probabilmente persone che odiano gli stranieri non vanno a vedere *I rifugiati coatti*. E bisogna fare molta attenzione, che il tutto non assuma i tratti di una azione sacra. Non so come si potrebbe evitare ciò. Proprio non lo so.

UN DONO Ritornare! In Italia!

di Elfriede Jelinek

Larco di costruzione, ideale e tenace, del Festival Focus Jelinek è stato punteggiato da uno scambio, profondo e generoso con Elfriede Jelinek.

Appositamente per il Festival Focus Jelinek, Elfriede Jelinek ha scritto e donato il testo Ritornare! In Italia!

Qui lo riportiamo nella traduzione di Rita Svandrlík.

Riesco a malapena ad accogliere le domande di cui conosco la risposta. Forse dipende dal fatto che da lungo tempo non viaggio più. Oltre quarant'anni fa sono stata abbastanza a lungo in Italia, a Roma e a Olevano Romano, una cittadina montana vicino a Roma. Via da Roma. Ritornare a Roma. Dopo, non subito. Sono stata ancora due volte in Italia, fino in Sicilia, ma poco dopo: battuta d'arresto. Capolinea. Ciò che avrebbe potuto decidere della mia vita è rimasto indietro, e a una decisione diversa sono stata costretta dal mio corpo (o da una parte del corpo, che non era di certo la migliore). Come ultima possibilità esistenziale mi è rimasto allora il parlare, lo scrivere, che altro mi restava? Esatto. Niente. Le risposte che già conoscevo sono rimaste, ma le domande erano sparite. Sono rimaste le dichiarazioni, con quelle non potevo vivere, ma essere, sì, essere, lasciando stare la vita. La vita se la cava bene da sola, almeno non deve più chiedere informazioni sulla strada, che tanto porta quasi sempre verso Sud, da secoli. È ormai costume consolidato, per opera nostra. Non l'ha dovuto importare nessuno. Ci si apre, si chiede a qualcuno dove va, e la risposta è sempre: verso Sud. Tranne che se si va verso nord. Anche questo è possibile, ma non molto probabile.

Visto che non poniamo domande, quali dovrebbero mai essere? Non le si deve nemmeno sopportare. Non mi trovo più davanti a edifici solenni (come Heidegger nel suo viaggio in Grecia, si può andare anche lì, se si vuole apprendere qualcosa, ma non occorre che ci vada io, perché so quello che ho appreso, senza averlo voluto), "miseri e disorientati" come dice il pensatore, perché io non sono misera e non ho bisogno di orientamento, me lo so dare da sola, non sono senza orientamento, non mi capita nemmeno, non riesco a lasciare il luogo in cui mi trovo. Che importa. L'estraneità non è qui, sta là dove non è estranea, lo preferisce. Ha ragione. Alcuni sono attirati dalla lontananza, io non vengo attirata da nessuno. Non esiste più un luogo in cui ci sia qualcosa che mi sovrasta, quindi devo sovrastare me stessa, ci sono riuscita in modo eccellente, no, a dire il vero no. Con cosa mi devo misurare se intorno a me non si innalza nulla che io non conosca già. Ci ho pensato preventivamente. Niente verso cui alzare lo sguardo, perché dove si è tutto è piccolo. Anche se il Duomo di Santo Stefano è nelle vicinanze, ma è da molto tempo che non alzo lo sguardo verso di lui. Che cosa è scomparso dalla vista? Non si trattava di dèi, quelli li ho lasciati sul Foro Romano, sulle colline di

Olevano, a Firenze sopra il ponte sull'Arno, luoghi in cui tanti sono stati spesso, ma io non spesso. E questi luoghi mi hanno lasciata, lasciata indietro. Ma non a metà strada o in mezzo alla via, mi hanno lasciata lì dove sono da sempre. Dove mi oriento bene. *The answer, my friend, is blowin' in the wind*. La risposta la sa il vento, e io la so. Il vento viene da tutt'altra parte. Io non vengo, perché non vado nemmeno.

Il pensatore dice che non si può meditare bene su qualcosa, finché ci rimane celato ciò che tiene insieme il mondo (per lui si trattava del mondo greco, per voi di quello romano) nella sua irriducibile specificità. Perfino lui si chiede dove sia da cercare questa specificità perché ogni visita di qualsivoglia sito lo disorienta ancora di più. Dato che io do consigli sull'orientamento ancora prima di ricevere le domande, non posso più ritrovarmi disorientata, ho tutti i consigli e consiglieri del mondo, posso fare ricorso a tutti, che poi si appelleranno a me, ma non posso ricorrere a luoghi estranei, altri fanno questo, ma non in mio favore. Io non so nulla, perché non vengo a sapere nulla. O nulla che io non sappia già. Lo dico per proteggermi, pur di non dovermi muovere, non si tratta di una grande protezione, ma perlomeno difende ciò che dico da cose che non ho mai visto, toccato, sentito. Non fa meraviglia che io non venga protetta da qualcosa che non sono stata io a inventare, e che quindi sono costretta ad andare a cercare da un'altra parte. Non trovo, e quindi non mi metto nemmeno a cercare. Non so neanche come dovrei formulare una domanda, visto che già prima ho avuto la risposta, riproducendola poi generosamente. Riproducendo. La riproduzione è protetta contro tutto ciò che è estraneo, come un dischetto protetto da scrittura. Si tratta di una linguetta, che ci preserva dalla tentazione di un illecito, con il quale potremmo cercare di procurarci un vantaggio da un'altra parte. È lì che volevamo arrivare. Tanto tutto succede sempre da un'altra parte. Forse ci libereremo anche subito dalla catena e ci scateremo, per poter partecipare in tempo da un'altra parte. Io purtroppo non sono mai lì. Per me potete ricevere tutto quello che ho. Non è molto. Non l'ho rubato, non l'ho visto, né sfiorato, né osservato, né notato. Non vale nulla, per questo potete averlo, volentieri. Ha un grande valore per me, solo per me, per nessun altro. Io posso comunicarvi qualcosa, questa è la mia unica possibilità, ma non ne conosco minimamente la provenienza e neppure come io l'abbia saputo. Semplicemente lo so, anche se non è semplice. Dischiudo esistenze, non c'è dentro niente, meno male che non sono partita. Così posso rimanere qui, e senza deviazioni e senza tanti giri (beh, la mia lingua di giri ne fa spesso, almeno lei vuole vedere un po' il mondo) parlare di quello che non so e che non ho mai visto. Disorientata, ma do consigli, di solito senza esserne richiesta, la gente non vuole nemmeno pagare l'affrancatura, non è che sono obbligati. Anch'io non ho dovuto pagare la mia formazione, perché tanto sapevo già tutto,

il che non è vero. Voglio dire, sapevo tutto ciò che non è vero. Voglio dire che non sapevo nulla. Non importa, i più sanno cose che non corrispondono a verità. Ma non tutti si risolvono a prendere la parola, che potrebbe gonfiare loro le vele. Io sì, ma il vento soffia dalla parte sbagliata, no, anzi, non si alza proprio. Neanche io mi alzo, e non vengo proprio. Ma in continuazione pronuncio le mie risposte che in realtà sono parole di paura, dette tra me e me. Non ho bisogno di una chiave per i miei stati d'animo, tanto sono sempre aperti. Chiunque lo desidera può introdurre la mano per toccarli. Glieli metto davanti come una ciotola piena per il cane. Non è commestibile per gli umani, ma prego, servitevi pure! Forse a casa avete un essere a cui piace, non sarà il mio

essere, in fin dei conti non sto a casa vostra. Penso che voi non conosciate il mio essere, e io do le risposte senza conoscerlo. Questo è possibile. Tutto il resto dovete deciderlo voi, per fortuna non devo farlo io. Andare in Italia! Una volta era un richiamo famoso. Io non godo di buona fama, ma neppure di pessima fama. Non posso controllare, devo prima cercare di uscire fuori da me, ma ormai è davvero troppo tardi. Ma ciò che ho, ciò che ne è venuto fuori, potete averlo.

Ritornare! In Italia! in anteprima assoluta, lettura di Chiara Guidi. In occasione di Festival Focus Jelinek, venerdì 13 marzo 2015 Laboratori delle Arti /Università di Bologna.



Bucklige Welt, Niederösterreich, paesaggio (cfr. Elfriede Jelinek, *Voracity*)