

QUADERNO JELINEK

Indice

- 3 Elfriede Jelinek**
- 4 Introduzione**
di Altre Velocità
- 6 Il teatro delle voci**
di Luigi Reitani
- 9 Leggere con le orecchie: come nasce un festival per città**
Conversazione con Elena Di Gioia a cura di Serena Terranova
- 13 Lo spazio tridimensionale della scrittura**
Conversazione con Claudio Longhi a cura di Nicoletta Lupia
- 17 Nel campo di battaglia della complessità**
Conversazione con Andrea Adriatico a cura di Lorenzo Donati
- 21 Luoghi dell'indicibile: *FaustIn and out***
Conversazione con Fabrizio Arcuri a cura di Lucia Amara
- 25 Interpretare scritte, costruire personaggi**
Conversazione con Enrico Deotti a cura di Rossella Menna
- 29 Dentro il libro, nel centro sonoro della Storia**
Conversazione con Chiara Guidi a cura di Alessandra Cava
- 33 Dialoghi allo specchio**
Conversazione con Chiara Lagani a cura di Alex Giuzio
- 37 Un'attrice e il suo tempo**
Conversazione con Angela Malfitano a cura di Francesco Brusa
- 41 Il poeta, l'ebrea e il filosofo**
Conversazione con Angela Malfitano e Nicola Bonazzi a cura di Lucia Cominoli
- 45 Di volta in volta ora**
Conversazione con Fiorenza Menni
a cura di Piersandra Di Matteo
- 49 Il cinema è dialogo, a teatro si è soli**
Conversazione con Elfriede Jelinek a cura di Anna Bandettini

Elfriede Jelinek

Elfriede Jelinek (Mürzzuschlag – Stiria, Austria 1946). Ha studiato al Conservatorio di Vienna, dove si è diplomata organista. Giovannissima ha fatto il suo esordio letterario nel 1967 con una raccolta di poesie, cui sono seguiti romanzi, opere teatrali, interventi saggistici e articoli. Nel 2004 le è stato conferito il premio Nobel per la letteratura per «il fluire musicale di canto e controcanto nei romanzi e nei drammi, che con straordinario ardore linguistico rivelano l'assurdità dei cliché della società contemporanea e il loro potere soggiogante».

Nel corso della sua carriera ha ricevuto altri importanti riconoscimenti: premio Büchner (1998), premio Böll (1986), premio Heine (2002), premio Else Lasker Schöler (2003). Ha scritto la sceneggiatura del film *Malina* (1991) di Werner Schroeter, dal libro di Ingeborg Bachmann. Il suo romanzo *La pianista* (1983) ha ispirato l'omonimo film del 2001 di Michael Haneke.

In Italia, è presente con *Nuvole. Casa.* (SE, 1991), *La pianista* (Einaudi, 2005), *Le amanti* (Frassinelli, 2004), *La Voglia* (Frassinelli, 2004), *Bambiland* (Einaudi, 2005), *L'addio* (Castelvecchi, 2005), *Sport. Una pièce – Fa niente. Una piccola trilogia della morte* (Ubulibri, 2005), *Voracità* (Frassinelli, 2005), *Loro non come loro* (Effigie, 2009), *Jackie* (Forum, 2010), *FaustIn and out* (Titivillus, novembre 2014).

www.elfriedejelinek.com

Introduzione

di *Altre Velocità*

Quando sentiamo una voce che sopraggiunge a noi da lontano, restiamo in ascolto. Non siamo certi che quella voce stia chiamando proprio noi, ma quel suono umano ci incuriosisce, ci attrae, e vorremmo intenderne le parole, scoprire che cosa sta dicendo.

Ecco forse che cosa è successo a chi ha incontrato Elfriede Jelinek in Italia. Sottratta all'editoria più popolare, nascosta in un primo momento tra i titoli della letteratura erotica, la sua voce giunge oggi a noi più chiara, al termine (o meglio nel corso) di un lavoro lento e tenace di condivisione. Il Festival Focus Jelinek è prima di tutto un *festival per città*, come ci racconta la direttrice artistica Elena Di Gioia, un progetto che necessita di movimento, che è incapace di pensarsi seduto a una scrivania o in un teatro isolato ed è indirizzato all'altrove, all'incontro. Ma è anche un centro di raccolta, un'esplosione di tante micce seminate negli anni da artisti ed editori, da curatori e studiosi, che in diversi modi hanno saputo tenere accesa una vitalità nel passaggio di quest'autrice nel nostro paese.

Il Festival Focus Jelinek ha prodotto e accompagnato più di dieci creazioni teatrali tra spettacoli, laboratori, performance e letture, e ha saputo far nascere oggetti di lunga durata: pubblicazioni inedite, riviste dedicate, speciali on line e questo Quaderno. È un festival che agisce nell'ampio spazio d'azione della Regione Emilia-Romagna, nella quale quattordici città hanno cooperato per fornire al loro pubblico un ritratto esplosivo della drammaturga austriaca; in queste città si sono mobilitati teatri, festival e stagioni che hanno ospitato repliche, debutti e incontri. E a fondare il fermento delle sessanta azioni che si articolano nei sei mesi di

programmazione sono soprattutto gli artisti, giocatori diversi di una partita di fronte a una stessa voce.

Nelle interviste raccolte in questo Quaderno, ricorre spesso il senso di un felice combattimento. Nel racconto di tutti gli artisti coinvolti nel progetto si cela il sorriso di chi ha trovato una membrana su cui far rimbalzare la propria poetica, costruendo scintille inaspettate o suoni ricondotti al proprio mondo. Speriamo che questo strumento possa essere utile per tutti quegli spettatori che entrano nel territorio di questo Festival e che incontrano Elfriede Jelinek per la prima volta. Le interviste hanno forme e temperature diverse, ma indagano uno spazio comune, quello che sta tra l'artista e la scrittura della drammaturga.

La prima parte del Quaderno, attraverso un'introduzione di Luigi Reitani, l'intervista a Elena Di Gioia e quella allo studioso e regista Claudio Longhi, ci offre una panoramica sul lavoro dell'autrice e completa un quadro introduttivo al Focus. Seguono otto conversazioni con nove degli altri artisti coinvolti, registi e curatori di laboratori, realizzate nel tempo che precede il debutto, quando la visione scenica finale è ancora di là da verificarsi. Ciò su cui viene messo l'accento è dunque il confronto diretto di questi artisti con Elfriede Jelinek e la sua scrittura, il suo mondo linguistico, i suoi processi di intarsio.

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.

Il teatro delle voci*

di *Luigi Reitani*

«È una certa ostilità alla vita che mi ha condotto al teatro [...] Io non provo quel desiderio di produrre vita sulle scene che ha attirato quasi tutti gli scrittori. Voglio esattamente il contrario: produrre qualcosa senza vita. Al teatro voglio strappare la vita».

Elfriede Jelinek

Lunghi monologhi di figure che non hanno apparentemente nessuna relazione tra loro, in un ininterrotto flusso verbale che non si ferma neppure dinanzi ai confini imposti dai singoli personaggi e dal conseguente cambio delle battute, bruschi accostamenti di frasi idiomatiche, *calembour* e virtuosismi sintattici, citazioni dai classici della letteratura e riferimenti alla più trita quotidianità, mancanza di una vera e propria azione: il teatro di Elfriede Jelinek sembra oltrepassare per radicalismo espressivo tutto ciò che la drammaturgia del secondo Novecento ha pure offerto in termini di sperimentazione linguistica, dalla asimmetria dei dialoghi di Beckett alla riduzione monologica dei lavori di Thomas Bernhard. Protagonista assoluta è la sfera del logos, che impone la sua terribile forza su ogni altro elemento, si tratti dei requisiti scenici, dell'intreccio o della stessa identità delle *dramatis personae*. Sul palcoscenico non si rappresentano più accadimenti, situazioni, costellazioni psicologiche, azioni o personaggi. A esibirsi è solo il linguaggio, o meglio la *langue* nel senso di de Saussure, gli schemi espressivi storicamente e socialmente determinati, dai quali nessuno può prescindere, il grande calderone delle frasi fatte, delle formulazioni preordinate, degli stereotipi e dei luoghi comuni, le scorie verbali della tradizione letteraria e religiosa, i «miti

d'oggi», nella loro articolazione idiomatica. Ma non c'è, in questa virtuosa girandola di parole e proposizioni, l'idea lacaniana di un inconscio linguistico che da sé produce effetti magici e stranianti, mostrando nel suo fondo il luccichio del vero e dell'assoluto. Al contrario la drammatizzazione del logos è svolta con intento critico. Se la nostra *langue* è il nostro mondo, se il nostro mondo è dunque fatto di parole, mondo e parole mentono. Il teatro non è rivelazione dell'autentico, ma disvelamento della menzogna.

Nel suo trasgredire apertamente le norme fondamentali del genere – illusione scenica, dialogicità, centralità dell'azione –, la drammaturgia di Elfriede Jelinek si pone ai limiti della rappresentabilità e costituisce per questo anche una sfida per ogni regista e uomo di teatro, accolta peraltro con coraggio e passione sulle scene di lingua tedesca, a riprova dell'intatta vitalità di questo mondo. Eppure l'arte della parola della Jelinek è intrinsecamente teatrale, nel senso che essa è in primo luogo un'arte del mostrare e del mettere in scena. L'autrice non interviene nella tessitura drammaturgica con interventi diretti che rivelino il suo punto di vista. Al contrario, la stessa posizione autoriale è ironicamente inserita nel gioco delle parti e sottoposta al processo di drammatizzazione. I lavori teatrali di Elfriede Jelinek vogliono *mostrare* il mondo (compresa la stessa posizione di chi scrive), ma non vogliono *dimostrare* nulla. Non c'è riflessione dei personaggi sui loro comportamenti, perché personaggi e comportamenti si danno solo come maschere linguistiche, prive di spessore e di capacità di giudizio. La riflessione è affidata al solo spettatore. Mostrare è già un atto critico.

Subordinando il ruolo dei personaggi al fluire incessante della *langue*, la Jelinek trasforma le sue figure in voci, sdoppiandole dal corpo esibito sulla scena. L'autrice porta così alle estreme conseguenze un'idea a lungo coltivata dal teatro austriaco del Novecento e che ha probabilmente il suo iniziatore in Karl Kraus.

Con gli anni ciò che rimaneva di intreccio tradizionale nel teatro

dell'autrice si è andato progressivamente sfaldando, insieme ad ogni riferimento a Brecht. In qualche modo, anzi, la drammaturgia di Elfriede Jelinek rappresenta un'inversione di marcia rispetto al teatro epico, nell'eliminazione sistematica di ogni commento autoriale, a favore dell'autonomia dell'oggettivazione scenica. Costante è tuttavia rimasto il gioco di riferimenti intertestuali, il richiamo a figure della letteratura e della storia, la ripresa di elementi tratti dall'attualità politica.

In molti drammi la Jelinek ripropone il paradigma, centrale in tanta letteratura del Novecento, dell'antitesi tra arte e vita, che però assume una singolare declinazione. L'assoluto dell'arte, sottratto alle imperfezioni dell'esistenza, diviene una condizione di non-vita, di morte. Nella loro artificiosità, nel loro ripetere parole dette da altri, le figure di tutti i drammi della Jelinek sono figure che non hanno una vita reale. Le loro voci sono postume.

Certamente il teatro di Elfriede Jelinek resta, nella sua estrema provocazione, una sfida per tutti i destinatari coinvolti: registi, attori, traduttori e naturalmente lettori. Ma resta, in primo luogo, una sfida per i nostri tempi.

* Il presente saggio è apparso in forma più estesa nell'introduzione al volume *Sport. Una pièce - Fa niente. Una piccola trilogia della morte* (Ubulibri, 2005).

Leggere con le orecchie: come nasce un festival per città

Conversazione con Elena Di Gioia

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

Lo spazio tridimensionale della scrittura

Conversazione con Claudio Longhi

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 vasto. 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 anfiba della giornata.

Come avete pensato di strutturare il percorso laboratoriale?

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 Reitani, 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 abbinasse una specie di assoluta superficialità e 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 sorta 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.

Nel campo di battaglia della complessità

Conversazione con Andrea Adriatico

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.

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.

Luoghi dell'indicibile: *FaustIn and out*

Conversazione con Fabrizio Arcuri (Accademia degli Artefatti)*

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 contemporanea 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, “tolte” 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 fallocratica 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 subiscono continuamente 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 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 sia 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 diviene 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.

* L'intervista approfondisce la produzione di *FaustIn and out* con la regia di Fabrizio Arcuri nata all'interno del Festival Focus Jelinek e vede realizzarsi la collaborazione tra Accademia degli Artefatti e Tra un atto e l'altro intorno a un nodo che lega Goethe e Jelinek, oltre le loro volontà culturali e teatrali.

Interpretare scritture, costruire personaggi

Conversazione con Enrico Deotti (Teatrino Giullare)

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 anche mostrato. 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?

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 e 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 ma-

nichini, 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 portarlo in scena.

Dentro il libro, nel centro sonoro della Storia

Conversazione con Chiara Guidi

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. Lo spettacolo trova spazio in uno specifico progetto dal titolo *favole del potere - elfriede jelinek nelle biblioteche*.

La voce, un coro

Elfriede Jelinek si nasconde nei suoi libri e lì 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 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 coralità.

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 la Jelinek 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 comprensione 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 seppellito 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 Roccatò 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 “albero 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.

Dialoghi allo specchio

Conversazione con Chiara Lagani (Fanny & Alexander)

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, anti-rappresentativa.

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, inizialmen-

te 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 restìo 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...

Un'attrice e il suo tempo

Conversazione con Angela Malfitano

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'interno, 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 – una 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 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 irrepresentabili 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».

Il poeta, l'ebrea e il filosofo

Conversazione con Angela Malfitano e Nicola Bonazzi

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...

La Jelinek è autrice antiteatrale, vuole strappare la vita al teatro, spostata 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 coralità?

In *Lui non come lui* le didascalie iniziali sono molto importanti, i personaggi vengono indicati come molto bonari...

La coralità 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 dall'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...

Di volta in volta ora

Conversazione con Fiorenza Menni (Ateliersi)

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 *Die Klavierspielerin* (1983). Come si relaziona il tuo lavoro 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.

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 intromissione». 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 l’irreparabile 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 vorticosi 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 visone 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 Jelinek

di **Anna Bandettini** traduzione di **Rita Svandrlik***

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.

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 analfabeta 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 terroristico nazionalsocialista tedesco. In questo momento non sto lavorando. Semplicemente non ho programmi.

* L'articolo è apparso sul quotidiano nazionale “La Repubblica” il 13 novembre 2014. La riproduzione è riservata.

a cura di

Altre Velocità

cura redazionale

Serena Terranova

con la collaborazione di

Nicoletta Lupia

redazione

Lucia Amara, Francesco Brusa, Alessandra Cava,

Lucia Cominoli, Piersandra Di Matteo,

Lorenzo Donati, Alex Giuzio, Nicoletta Lupia,

Rossella Menna, Serena Terranova

con i contributi di

Anna Bandettini, Luigi Reitani

grafica

Brochendors Brothers

Edizioni FFJ

Quaderno Jelinek è stato realizzato nell'ambito di

Festival Focus Jelinek - festival per città

Direzione artistica Elena Di Gioia

promosso da Liberty e Tra un atto e l'altro

distribuito nei luoghi del festival

on line su

www.altrevelocita.it

www.festivalfocusjelinek.it



ALTREVELOCITÀ
REDAZIONE
INTERMITTENTE
SULLE ARTI SCENICHE
CONTEMPORANEE

festival
focus
Jelinek
ottobre 2014
marzo 2015