

La dramaturg



Premessa

1. Dovendo utilizzare frequentemente, in questo *Paper*, termini generici non marcati e rifiutandomi di adottare soluzioni adoperate altrove che forzano l'italiano a essere quello che non è, inizialmente avevo optato per il maschile sovraesteso. Poi, però, ho deciso di fare una scelta artistica (che non ritengo necessiti di essere giustificata fino in fondo, altrimenti questa *Premessa* finirebbe per essere un saggio). Fatto sta che, all'interno di questo testo, i termini generici non marcati saranno tutti al femminile.

Preciso solamente che questa non è una proposta o una polemica di natura grammaticale. È, ripeto, una scelta artistica. Avverto una consonanza di fondo tra la potenziale messa in crisi delle strutture identitarie presupposta dalla questione di genere (così come viene intesa da Judith Butler, ad esempio, in *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*) e il cambio di paradigma che una figura come la dramaturg prevede.

Entrambe, in sostanza, sono *latte dei sogni*.

2. I frammenti intendono *dramaturg* a volte come concetto a volte come figura istituzionale.

3. Questo *Paper* è suddiviso in una parte più teorica e in una più pratica. Nessuna delle due parti è indispensabile per la lettura, ma scegliere di saltare degli appunti ha, ovviamente, un prezzo.



In Germania diciamo che il **dramaturg** è il “pensatore”, il “cervello del teatro”, il che significa che è colui o colei che vede, ascolta, riflette e restituisce alle altre persone: gli attori, il regista, il pubblico.

Per noi è proprio un rappresentante della direzione artistica del teatro, con cui lavora a stretto contatto: insieme sviluppano la politica artistico-culturale dello spazio e selezionano le figure da coinvolgere nella produzione. Dunque è un ruolo che accompagna ogni fase della costruzione dello spettacolo, nel periodo di prove. È il **dramaturg**, ad esempio, a suggerire alla direzione artistica il regista da chiamare a lavorare con la compagnia e svolge un ruolo di produzione esecutiva per il titolo in cartellone, discutendo con il regista la distribuzione dei ruoli agli attori e proprio le tematiche e le idee che si vuole far passare attraverso il lavoro. È così che si dà forma a una politica artistica propria di un teatro, diversa da ogni altra.

I.

6

DRAMATURG

A

Dramaturg è una parola straniera. La sua intraducibilità è un segno: dramaturg indica qualcosa che non c'è. A un'italiana che la sente o la legge per la prima volta risulta una parola fatalmente incompiuta. Sembra si siano perse per strada due lettere. Forse anche dopo che la si è imparata, praticata e abusata, forse rimarrà sempre la sensazione che manchi qualcosa.

B

La dramaturg, per definirsi, ha la necessità di utilizzare una perifrasi.¹ Molto spesso queste perifrasi si strutturano tramite una somma di incarichi o funzioni. La figura retorica che inizialmente è uno strumento utile per comprendere il significato del termine finisce però per generare disorientamento, ossia si scambia la dramaturg per la sua perifrasi, illudendosi che una semplice somma di elementi dia un determinato risultato.² Ecco allora che, fatalmente, ogni compagnia scopre di avere già una dramaturg,³ oppure la drammaturga o l'assistente o la regista si trasformano magicamente in dramaturg.

La perifrasi è la più pericolosa tra le figure retoriche.

C

Non usare il mondo per leggere la dramaturg ma usare la dramaturg per leggere il mondo. Quello che richiede davvero la dramaturg è un cambio di paradigma.⁴ La realtà teatrale

¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/perifrasi/>

² La descrizione di una cosa è la cosa?

³ Per i teatri italiani (quasi tutti), intesi come istituzione, il problema invece non si pone nemmeno: continuano a pensare di non aver bisogno della dramaturg e a ignorarla a livello strutturale.

⁴ Per questo termine rimando naturalmente a: THOMAS KHUN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Rinvio a Khun pur trattandosi di un discorso sulla dramaturg (e dunque su quella branca delle scienze umane che va sotto il nome di "teatro"). È questa, però, una contraddizione che non intende fare torto a Khun.

DRAMATURG

italiana non comprende la dramaturg perché il suo modello è ancora quello a tre teste degli anni '70-'80 (regia critica; attrice-autrice; collettivi).⁵ Bisogna inventare un nuovo linguaggio per questa parola. Probabilmente anche una nuova società.

D

Senza la morte dell'autrice⁶ non è possibile concepire la dramaturg.

E

Austin⁷ aveva bisogno di questo neologismo [*performativo*] perché aveva fatto una scoperta rivoluzionaria per la filosofia del linguaggio: la scoperta che gli enunciati linguistici non servono soltanto a descrivere uno stato di cose o a esporre un fatto, ma anche a compiere azioni e che, dunque, oltre a enunciati constativi, esistono anche enunciati performativi.⁸

La dramaturg va trattata come un neologismo.

Avverto una forte connessione tra *performativo* e *dramaturg*: entrambe fanno letteralmente cose con le parole. Non descrivono uno stato di fatto ma lo producono.

D'altra parte perché un enunciato sia performativo non devono essere soddisfatte solo determinate condizioni di natura linguistica ma anche e soprattutto di carattere istituzionale e sociale. "Vi dichiaro marito e moglie" ha efficacia solo se a pronunciare queste parole è una persona autorizzata a farlo, in un determinato contesto, altrimenti non ha alcun effetto.

Dramaturg non significa assolutamente nulla se la si utilizza per descrivere qualcosa (che spesso è qualcosa che, oltretutto, già esiste). *Dramaturg* è un enunciato performativo.

⁵ La dramaturg seppellisce Luigi Pirandello.

La dramaturg seppellisce Eduardo De Filippo.

La dramaturg seppellisce Giorgio Strehler.

La dramaturg seppellisce Carmelo Bene e le cantine romane.

⁶ «Autrice» non significa solo drammaturga, romanziera, poeta, ecc. (ma questo in realtà già era compreso – a livello di senso – nel celebre e abusato saggio di Roland Barthes di cui qui si fa il verso).

⁷ <https://www.treccani.it/enciclopedia/john-langshaw-austin/>

⁸ ERIKA FISCHER-LICHTER, *Estetica del performativo*.

F

La dramaturg mette in crisi le identità del comparto tecnico, artistico e produttivo. Ogni incontro con la dramaturg viene avvertito come l'innescò di una competizione che minaccia non tanto le pratiche personali di una lavoratrice dello spettacolo, quanto piuttosto il principio di *autorialità*: la regista si sente meno regista (“perché la d.⁹ deve intervenire e modificare le mie idee? modificandole non sono più le mie idee, sono le sue”); l'autrice ha una crisi d'identità (“perché la d. deve riscrivere il mio testo? se riscrive il mio testo non sono più autrice di niente”); la direttrice artistica pensa di complicarsi la vita piuttosto che facilitarcela (“se sono io la direttrice artistica perché deve essere un'altra a scegliere le registe del cartellone?”);¹⁰ e via così, fino all'ufficio della comunicazione, alla direttrice di produzione, ecc.

È vero, la dramaturg è un problema per la regista-demiurga, così come lo è per l'autrice-scrittrice o per l'attrice-autrice o per la direttrice artistica 'totale', e vengono applicati diversi meccanismi di difesa identitaria per risolvere questo potenziale problema: dal rifiuto netto (“non mi serve la dramaturg”/“non ne ho mai avuto bisogno”) all'incorporazione (“già faccio io quello che fa la dramaturg”), passando per l'identificazione in qualcosa di già esistente (“mi sono accorta che già x faceva questo nel nostro processo creativo”) e, infine, tramite l'accettazione superficiale (“cureresti il foglio di sala?”; “riscriveresti solo il testo adattandolo a quello che mi serve?”; “seguiresti le prove e mi diresti cosa ne pensi?”; “vorrei fare questa rassegna con ospiti x/y/z, penseresti a come presentare il tutto?”).

La dramaturg è, sostanzialmente, qualcosa di simile alla messa in discussione del soggetto da parte del femminismo, secondo la lettura di Judith Butler:

L'identità del soggetto femminista non dovrebbe costituire il fondamento della politica femminista, se è vero che la formazione del soggetto avviene in un campo di potere che è regolarmente sepolto proprio attraverso l'asserzione di quel fondamento. Forse, paradossalmente, la «rappresentanza/rappresentazione» dimostrerà di avere un senso per il femminismo solo quando il soggetto «donne»

⁹ Abbreviazione per *dramaturg*.

¹⁰ «È il *dramaturg*, ad esempio, a suggerire alla direzione artistica il regista da chiamare a lavorare con la compagnia e svolge un ruolo di produzione esecutiva per il titolo in cartellone, discutendo con il regista la distribuzione dei ruoli agli attori e proprio le tematiche e le idee che si vuole far passare attraverso il lavoro» (JENS HILLJE, *Professione dramaturg. Intervista al Leone d'Oro Jens Hillje*, intervista per *Teatro e critica* a cura di Sergio Lo Gatto).

DRAMATURG

non ne costituirà più in alcun modo un presupposto.¹¹

G

Per molteplici ragioni (storiche, economiche, religiose, militari) l'Occidente ha fin troppo ben compreso questa legge: tutte le sue città sono concentriche; ma, conformemente al movimento stesso della metafisica occidentale, per la quale ogni centro è la sede della verità, il centro delle nostre città è sempre *pieno*: [...] la spiritualità (con le chiese), il potere (con gli uffici), il denaro (con le banche), le merci (con i grandi magazzini), la parola (con le «agorà») [...]. Andare in centro vuol dire incontrare la «verità» sociale, partecipare alla pienezza superba della «realtà».¹²

Tutti i teatri italiani hanno una struttura fortemente concentrica e gerarchica, sviluppata attorno a un centro-città abitato, a seconda dei casi, da una o più delle manifestazioni tradizionali del potere occidentale: religiose,¹³ burocrate,¹⁴ manager,¹⁵ grandi distributorici,¹⁶ politiche.¹⁷ Accanto a una evidente catena di comando (che al massimo può prevedere fortunati casi di monarchia illuminata alla Giuseppe II d'Asburgo-Lorena) esiste anche però una paradossale e sostanziale mancanza di distinzione tra *funzioni* e *ruoli*,¹⁸ il cui risultato è una planimetria a tratti non euclidea della città-Stato che è il teatro italiano. La metafora potrebbe assumere poi tratti medievalesgianti tenendo presente anche come, di fatto (ma

¹¹ JUDITH BUTLER, *Questione di genere. Femminismo e sovversione dell'identità*.

¹² ROLAND BARTHES, *L'impero dei segni*.

¹³ Non dico nel senso proprio del termine (non stiamo parlando di Gesuiti o teatri parrocchiali). Intendo questo termine in senso metaforico, mi riferisco cioè a quelle figure che per prestigio, fama, delirio di onnipotenza hanno acquistato o si sono viste riconoscere un'aura di semi-divinità.

¹⁴ Individui legati strettamente al potere politico, di cui sono una propaggine nemmeno troppo velata. In Italia, come noto, l'amministrazione pubblica è però da sempre totalmente in mano alla politica (cfr. la gestione della Rai o le splendide pagine di *Works* di Vitaliano Trevisan sull'argomento).

¹⁵ Specialiste che svolgono un lavoro di cui, spesso, non hanno mai avuto esperienza diretta. Il che non è un male, sia chiaro, anzi potrebbe essere anche un fattore potenzialmente positivo.

¹⁶ Nelle realtà teatrali medio-piccole è una prassi abbastanza diffusa: le stagioni vengono assemblate indirettamente o no da delle specie di consorzi (alias associazioni, circuiti, ecc.) che non fanno altro che smistare nei centri urbani medio-piccoli una serie di spettacoli. Si tratta letteralmente, in molti casi, di un puro stoccaggio di merci.

¹⁷ La politica italiana non ha bisogno di entrare in prima persona nei quadri dirigenziali dei teatri. Uso il termine «politiche» in senso, ancora, metaforico: intendo quelle figure artistiche che sono strettamente legate a un determinato partito politico o a una determinata fazione, a volte in maniera nemmeno troppo velata.

¹⁸ «Tengo sempre separati ruolo e funzione perché spesso il teatro italiano, ed è evidente nel caso del dramaturg, riconosce le funzioni ma non i ruoli. È evidente che riconosce la funzione drammaturgica, ma non riconosce il ruolo di chi ricopre questa funzione. La cosa più difficile per uno che voglia fare il dramaturg è farsi pagare in quanto dramaturg, e non assistente alla regia o autore o consulente letterario... insomma vedere riconosciuta l'autonomia del proprio specifico contributo, dentro il nostro sistema teatrale. Succede spesso allora che sia il regista o il consulente o l'attore ad assolvere la funzione drammaturgica. Di fatto la funzione è riconosciuta, il ruolo no» (RENATA MOLINARI, *Chi è il dramaturg?* in *Il dramaturg. Atti del convegno Walkie-Talkie 2003*).

d'altra parte non è un fenomeno inatteso nelle amministrazioni statali), si creino dei potentati feudali interni, sulla falsariga della catena vassalli-valvassori-valvassini che, come nel Medioevo, non è altro che una riconferma tramite ripetizione e moltiplicazione del sistema del centro-città abitato da direttrici artistiche e/o di produzione.

- - - - -

La città di cui parlo (Tokyo) presenta questo paradosso prezioso: essa possiede sì un centro, ma questo centro è vuoto. Tutta la città ruota intorno a un luogo che è insieme interdetto e indifferente, dimora mascherata dalla vegetazione, difesa da fossati d'acqua, abitata da un imperatore che non si vede mai, cioè, letteralmente, da non si sa chi. [...] Una delle due città più potenti del mondo moderno è dunque costruita intorno a un anello opaco di muraglie, d'acque, di tetti e di alberi, il cui centro stesso non è altro che un'idea evaporata, che sussiste non per irradiare qualche potere, ma per offrire a tutto il movimento urbano il sostegno del proprio vuoto centrale, obbligando la circolazione a una deviazione perpetua.¹⁹

Se non fosse per la seconda parte di questa citazione, l'analisi di Barthes della struttura di Tokyo potrebbe assumere i connotati di un potere ancor più misterioso e onnipotente, proprio perché informe e nascosto. Sarebbe però una lettura "occidentalizzata",²⁰ che il terzo periodo contribuisce a fugare richiamando uno dei principi-cardine del Taoismo e del Buddhismo Zen: il vuoto.²¹

In realtà la Tokyo di Barthes potrebbe rappresentare la possibile proiezione cartografica del cambiamento di paradigma presupposto dalla dramaturg: il cuore della città si fa cavo, obbliga quartieri, mezzi e persone a ruotargli intorno, a restare dunque in perenne movimento.

La dramaturg mette in crisi non solo l'*autorialità* ma anche l'*autorità*,²² obbliga a ridisegnare il piano urbanistico.

¹⁹ ROLAND BARTHES, *L'impero dei segni*.

²⁰ Parlo di lettura occidentalizzata perché il nascondersi dell'imperatore giapponese potrebbe essere letto come l'estremizzazione ideale del *corpo del re*, il cui potere – totalmente separato da ogni sua possibile definizione fisica – diventerebbe davvero senza limiti, coronando il sogno di un'autorità ubiqua.

²¹ Sull'argomento rimando a: GIANGIORGIO PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*.

²² Segnalo il gustoso bisticcio tra *autorialità* e *autorità*.

H

Perché proprio la dramaturg può rendere possibile la costruzione di una Tokyo teatrale?

A questa domanda rispondono, indirettamente, alcuni estratti di un intervento di Antonio Cuenca Ruiz:²³

I am also inclined to think about the dramaturg as a ghost.

Up to now, I have used the term *ghost* as something emerging from (institutionalized) *history*-ghosts of previous opera singers, ghosts from the repertoire, ghosts from the history of the genre, etc. That is to say a figure of haunting, overlapping with *memory*. [...] In order to free myself from the sociohistorical and cultural presuppositions on which opera is still based, one of the first things I have to do as a dramaturg is therefore to become a ghost myself. By this, I mean losing all forms of sovereignty over creation: welcoming other imaginations and other narratives must be done at the risk of one's own function, at the risk of oneself, and it results in a ghostly presence. In other words, any form of disruption can only happen if it works to erode and shake one's own authorship and sovereignty. The figures of the ghost-dramaturg, or of haunting in its various forms, allow us to think anew about how meaning and sense emerge in a creation: «being haunted draws us affectively, sometimes against our will and always a bit magically, into the structure of feeling of a reality we come to experience, not as cold knowledge, but as a transformative recognition».²⁴ Becoming a ghost oneself, joyfully abdicating one's sovereignty in the process, means, in the end, creating the conditions for the stage itself to think.²⁵

Dotata potenzialmente del potere contagioso della peste artaudiana,²⁶ la dramaturg può

²³ «Antonio Cuenca Ruiz studied philosophy at Nanterre University, graduating in the performing arts from the École normale supérieure in Lyon. His academic research is focused in the main on the fields of phenomenology and anthropology. His essay on Adolphe Appia, 'Le corps augmenté', appeared recently in a collection of essays titled *Le Rhythme, une révolution*. His most recent projects as a dramaturge include Ted Huffman's and Zack Winokur's production of Ana Sokolovič's *Svadba* at the Festival d'Aix-en-Provence and Sidi Larbi Cherkaoui's production of Rameau's *Les Indes galantes* at the Bavarian State Opera in Munich. Antonio Cuenca Ruiz is currently dramaturge at the Théâtre de la Monnaie in Brussels, where recent and forthcoming projects include productions with Pascal Dusapin, Berlioz's *De Bruyckere* and Romeo Castellucci» (curriculum aggiornato al 2017, fonte: <https://www.salzburgerfestspiele.at/en/a/antonio-cuenca-ruiz>).

²⁴ Cuenca Ruiz riporta una citazione da: AVERY F. GORDON, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*.

²⁵ ANTONIO CUENCA RUIZ, *The Dramaturg as a Ghost in the Opera*, in PIERSANDRA DI MATTEO (a cura di), *The Dramaturg, Today*.

²⁶ Cfr. ANTONIN ARTAUD, *Il teatro e la peste*, in *Il teatro e il suo doppio*.

trasmettere la sua esistenza ibrida al luogo che la ospita, soprattutto al palazzo imperiale nel cuore della città. Non un'epidemia che trasforma le persone in spettri ma una contaminazione che riguarda muri,²⁷ porte, fondamenta, mobili, pavimenti e tetti degli edifici. È la città a diventare uno spettro, così che chi vi dimora possa essere sempre – allo stesso tempo – dentro e fuori.

Quello che farei, rispetto a Cuenca Ruiz, è evitare ogni pericolosa sovrapposizione del fantasma con una sorta di spettro del rimosso; così come non insisterei sulla eventuale sparizione della dramaturg nel corso della cronologia di un lavoro performativo.

La dramaturg è da intendere, credo, come operatrice spaziale più che temporale.

I

Operare nello spazio più che nel tempo significa rendere abitabile o selvaggio un determinato luogo, significa che la dramaturg per il proprio lavoro ha bisogno di una temporalità che non è tanto o esclusivamente misurabile attraverso il conteggio degli anni, quanto piuttosto determinata dalla sua pervasività chilometrica.

La dramaturg non serve per restituire il teatro alla città, serve per cambiare il paradigma cartografico della città attraverso la proiezione di una rete che si ramifica a partire da un nuovo centro, un polo nel quale non abitano ma attorno a cui ruotano le tradizionali forme di potere: economiche, politiche, religiose, culturali.

La dramaturg non lavora per il pubblico esistente ma per quello di là da venire: la città non è un territorio fisico ma un bosco narrativo, un percorso potenziale da percorrere. Non credo sia nelle forze di nessun essere umano, tanto meno della dramaturg, poter determinare in maniera assoluta e incontrovertibile la realtà.²⁸

La dramaturg non descrive, non disegna, non abita, non scuote, non si relaziona con la realtà. Crea invece un contesto in cui ci si imbatte, quasi magicamente, in essa. Il suo obiettivo è la meraviglia nel constatare che un sogno abbia dentro di sé qualcosa di concreto; che in quella strada, quartiere o edificio quel qualcosa che ci si era immaginati esiste realmente.

Ogni luogo pubblico dovrebbe avere una dramaturg.

²⁷ «I teatri non hanno finestre», ricorda Renata Molinari (in *Diario dal Teatro delle Fonti. Polonia 1980*).

²⁸ Anche se è poi questo che viene richiesto, e non solo alla dramaturg (ad esempio impattare, tramite una rassegna, su un tessuto urbano che è frutto di decenni di cambiamenti socio-economici).

J

Altri due caratteri peculiari della dramaturg.

All'interno del processo creativo la dramaturg produce un *surplus* di sapere²⁹ che andrà irrimediabilmente perduto.

Pensiamo, per esempio, a quello che una dramaturg può raccogliere e rendere disponibile al cast artistico in relazione allo spettacolo: dal materiale frutto di una ricerca rigorosa, alla trascrizione di quanto accade alle prove; dai colloqui singoli o collettivi con registe, attrici, scenografe, sound designer, ecc., alla bozza del libretto di sala. Di gran parte di questa lunga e ricca opera di approfondimento, studio, registrazione, scrittura, ri-scrittura e dialoghi rimarrà uno spettacolo di un'ora e mezza e – nel migliore dei casi – un libretto di sala.³⁰

Una dispersione certo inevitabile, direi quasi fisiologica, comune a molte delle attività umane, che producono energia dissipandone altra.

La dramaturg è l'operatrice di un sapere potenziale, molto più ampio rispetto a quello della realtà dei fatti. La sua azione nei confronti dello spettacolo non è solo quella di accompagnarlo o renderlo possibile: è quella di farlo emergere tra le maglie di una realtà potenzialmente infinita.

L'altra caratteristica è quella della transitorietà:³¹ la dramaturg appare e scompare, è ubiqua. Non possiede mai una parola definitiva (che spesso è *constativa*) ma *performativa*, tutta rivolta alla potenza prima che all'atto.

Questo è davvero un punto chiave, perché è qui che si gioca gran parte del problema della definizione di ruolo e funzioni della dramaturg, in particolare è qui che si annidano le incomprensioni più diffuse rispetto alla sua stessa definizione.

La domanda da porsi non è:

Che cosa fa la dramaturg?

²⁹ RENATA MOLINARI, *Chi è il dramaturg?* in *Il dramaturg. Atti del convegno Walkie-Talkie 2003*.

³⁰ Ci sarebbe molto, troppo da dire su come nella stragrande maggioranza delle realtà teatrali italiane la composizione (la curatela) di quello che una volta era chiamato libretto di sala venga *de facto* totalmente abbandonata a se stessa (o peggio agli uffici della comunicazione). Si provi a confrontare alcuni programmi di sala dei teatri tedeschi con quelli di quasi tutti i teatri italiani. Questa pratica ha molto a che fare sia con la sostanziale incomprensione o riduzione cui è sottoposta la dramaturg in Italia, sia con l'aumento esponenziale della percentuale di *surplus* di sapere prodotto dal processo creativo che viene letteralmente vaporizzato.

³¹ Anche qui sottolineo la necessità di pensare a «transitorio» non tanto in una dimensione temporale quanto spaziale.

bensi:

Cosa permette di fare alle altre persone la dramaturg?

K

Corollario dell'appunto L.

La dimensione propria della dramaturg non sembra poter procedere – né essere appresa – attraverso delle codifiche (una prassi standardizzata o un itinerario pedagogico, nel senso comune del termine). Essa si muove per teorizzazioni.³² Perciò le testimonianze “lavorative” delle dramaturg, le preziosissime discussioni nei convegni o nelle raccolte tematiche (oltre alle interviste a tante di queste operatrici spaziali) rappresentano un discorso a metà, anzi assai pericoloso se si pensa di usarle per diffondere l'esempio di una prassi lavorativa, ossia riducendo di fatto il capitale simbolico della dramaturg a una serie di mansioni.

N

Elenco non ragionato delle figure del discorso retorico della dramaturg:³³

APOSIOPESI: è grecismo da *aposiōpésis*, derivato di *aposiōpáō* «mi interrompo, taccio».

RETICENZA: dal latino *reticentia* «il tacere» e perciò «il silenzio». Altri termini latini: *obticentia* sinonimo del precedente, e *interruptio* «interruzione».

ELLISSI: dal latino *ellipsis*, trascrizione del greco *élleipsis* «mancanza». L'altro termine greco, *prosypakouómenon* «sottinteso», manifesta la condizione essenziale di questa «assenza» (può mancare solo ciò che può essere «sottinteso»).

³² Da questo corollario la necessità di riservare la parte I di questo *Paper* alla teoria.

³³ Sono riportate solamente le etimologie delle figure retoriche e non le definizioni (prese da BICE MORTARA GARAVELLI, *Il parlar figurato*). Si tratta di una scelta, questa, che sacrifica molti aspetti argomentativi della questione per guadagnarne però, credo, dal punto di vista dell'*indeterminato*. Una scelta puramente artistica, non di metodo.

IRONIA: in greco *eirōnēia* «finzione», da *éirōn* «colui che interroga» (fingendo di non sapere). In latino *simulatio* «simulazione»; *illusio* «irrisione», «inganno»; *permutatio ex contrario ducta* «cambiamento (di senso) ottenuto dal contrario».

ANÀFORA O ITERAZIONE: in greco *anaphorá*, *epanaphorá* «riferimento»/«ripetizione» ed *epibolḗ*, da *epí* «sopra» e *bállō* «metto», perciò anche sinonimo di «forza espressiva» e di «ornamento». In latino, oltre al grecismo *anaphōra*, i calchi *relatum*, *relatio* «riferimento» e *repetitio* «ripetizione».

METÀFORA: in greco *metaphorá*, da *metaphérō* «io trasporto», formato da *metá* «oltre, al di là» e *phérō* «porto». I termini latini corrispondenti, *metaphōra* e *translatio*, sono il primo una trascrizione, il secondo un calco del vocabolo greco. Ne è un «calco» perché è formato nello stesso modo, con componenti che traducono ciascuno in latino i componenti della parola «ricalcata»: *translatio* deriva da *transfero* «io trasporto» (*trans* «oltre, al di là» e *fero* «porto»). L'italiano *traslato* è l'esito del participio latino di *transfero*.

OSSIMÒRO O OSSIMORO: in greco *oxýmōron* «intelligente stoltezza», da *oxýs* «acuto» e *mōrós* «folle, stolto». In latino *oxymōrum*, *oxymōra verba* «parole ossimoriche».

L

La dramaturg è un'anomalia ma è anche il punto su cui far leva per modificare un sistema.³⁴

³⁴ All'interno del sistema teatrale italiano le aporie e le incoerenze sono talmente numerose da costituire esse stesse un sistema. Un sistema sì, ma non il sistema. I cortocircuiti da un lato sono inevitabili costringendo il paradigma a cambiare, dall'altro però (ed è questo il nemmeno troppo curioso caso italiano) il paradigma non cambia, nonostante le sue aporie (che a loro volta finiscono per non cambiare).

Non si tratta di rimarcare per l'ennesima volta il gattopardismo del nostro Paese («tutto deve cambiare perché tutto resti come prima»), ma di far emergere e dare risalto a queste aporie e incoerenze.

In definitiva, ogni tentativo di riformulare il sistema teatrale italiano è sempre fallito, ha sempre concluso il suo *iter* col diventare l'ennesima anomalia, un guasto che – per quanto paradossale possa essere – permette un funzionamento ottimale del motore.

Forse sarebbe il caso di finirla con le anomalie.

DRAMATURG

M

Dramaturg: rappresenta il *collaborative turn* che il teatro italiano³⁵ non è e non sarà mai in grado di attivare a livello sistemico se l'anomalia della dramaturg non smetterà di essere un'anomalia.³⁶

N

Chiudo, brechtianamente, parlando di rapporti di produzione.³⁷

La dramaturg tocca le fondamenta della filiera produttiva italiana che è da sempre, così almeno mi sembra, organizzata nella fabbricazione da un lato di grandi personalità da coltivare (economicamente) per poterle esportare al meglio assieme alla propria immagine-Paese;³⁸ dall'altro è strutturata in un sistema basato sull'ideale della piccola-media impresa, incapace o scarsamente efficace nell'essere qualcosa di più di una piccola-media impresa teatrale (il tutto all'interno di un mercato drogato dal finanziamento pubblico che permette solo di vivere per sopravvivere).

Cosa questo possa voler dire non lo so, non mi occupo di teoria economica, non ne sono in grado. Servirebbe un *think tank*.

O

La smetto con la teoria e passo alla pratica, dove credo ritroverò diverse lettrici che hanno scelto di saltare questa lunga ma necessaria prima parte. Un ringraziamento speciale a chi è arrivata fin qui, all'appunto O.

A tra poco.

³⁵ che pensa per gerarchie immobili/immobilizzanti e concepisce lo spazio come vuoto da riempire e non moltiplicare ed è disegnato su un rapporto antiquato e padronale tra autorità e autorialità. Sull'ultimo aspetto in particolare le cause sono molte, certamente più di quelle che ora – per puro spirito polemico – elenco qui di seguito alla rinfusa: la regista-demiurga, l'autrice-creatrice, la direttrice artistica-artista, la direttrice artistica-manager, l'attrice-autrice, i collettivi che ragionano collettivamente solo al proprio interno e mai all'esterno. Questo elenco è polemico, ma non è un'accusa alle singole figure citate, tutte legittime. L'elenco è polemico nei confronti del rapporto autorità-autorialità che tali figure finiscono per interpretare.

³⁶ Intendo qui, con anomali, anche i rarissimi casi virtuosi in cui la dramaturg fa effettivamente la dramaturg. Questi esempi, infatti, sono frutto di illuminate decisioni personali. Decisioni personali, non di sistema.

³⁷ «Compagni, parliamo dei rapporti di produzione» è l'*incipit* del discorso pronunciato dal drammaturgo tedesco nel 1935 a Parigi al Congresso internazionale degli scrittori antifascisti.

³⁸ Penso a Strehler, Bene, Ronconi, Castellucci, ecc.

II.

6

Z

p: C'è poco da fare: alcune questioni sono e rimarranno irrisolvibili. Nessun *paradigma*,³⁹ per quante siano le incoerenze e le aporie presenti al suo interno, viene superato fino a quando non viene organizzata una nuova proposta.

Ad esempio, la problematica questione del numero di ruoli femminili all'interno della drammaturgia (che, scritta in maggioranza schiacciante da uomini,⁴⁰ privilegia quantitativamente i personaggi maschili). Se i fatti stanno così, i nodi sorgono quando questi fatti devono essere interpretati, intendendo con 'interpretazione' non solo l'atto di leggere criticamente una serie di dati ma anche inserirli, programmarli, disporli in una concreta progettualità.

Una questione di pratica, in sostanza.

Semplifico, estremizzo, presento situazioni con tratti grotteschi. Non è la verità dei fatti, è *Paper*.

Penso alle proposte di riequilibrio coatto dei numeri (ipotesi di inserire un obbligo di parificazione o di garantire una quota femminile), ossia riequilibrare uno squilibrio numerico coi numeri.

Mi domando però se un sistema fallace che produce disequilibri sia davvero in grado di reggere e gestire questa risoluzione. Dentro di me, da qualche parte, c'è il timore che la questione numerica finirebbe per essere assorbita dalle logiche di sistema. Del resto, volenti o nolenti, è la pratica stessa di stabilire un obbligo a essere in linea con il sistema: un processo verticale, diretto, accentratore, basato su un centro città-pieno da cui si

³⁹ Cfr. THOMAS KHUN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*.

⁴⁰ Ma non solo per questo motivo, chiaramente.

DRAMATURG

diramano leggi alle quali periferie, città metropolitane e campagna devono adeguarsi; la riproduzione in scala dello stesso meccanismo.

Penso al proliferare di spettacoli che prevedono la messa in scena di drammi tradizionali con cast completamente al femminile o con attribuzioni di ruolo sfalsate rispetto al classico binomio sesso-genere.

Come sassi lanciati in uno stagno, anche in questo caso da qualche parte dentro di me c'è il timore che si tratti di una formula standardizzata, su diversi livelli:

- in quanto spettacolo-merce⁴¹ (la serializzazione è, in un certo senso, già in atto: le note di regia si assomigliano tutte, più o meno);
- in quanto risposta che aggira l'ostacolo con un *coup de théâtre* [sic!] (la frizione tra la rappresentazione linguistica di un uomo e il corpo vivo di una donna esiste ed è interessante, ma non sufficiente più, ormai da tempo, per essere l'oggetto esclusivo di un discorso);
- non mette in crisi il sistema produttivo-culturale che ha partorito la disuguaglianza; il meccanismo si replica inalterato, spesso con uomini che mantengono intatte le loro posizioni di potere rendendo necessario affidarsi, oggi come ieri, alla salutare quanto venefica presenza di monarchi illuminati che decidono di rendere il mondo (teatrale) un po' meno inabitabile.

Lo affermo qui, da autore che parla attraverso un personaggio all'interno della seconda parte di *Paper*, facendolo senza badare alla forma, impoeticamente:⁴² la dramaturg è l'unico modo per risolvere queste aporie. Solo lei, con le sue prerogative e necessità, i cambiamenti di equilibrio e di identità lavorativa che presuppone, può rendere abitabile un paradigma nuovo, reticolare e non piramidale, a patto di non esercitare le sue funzioni e il suo ruolo nelle modalità di cui si è parlato al punto F.

Non si tratta, quindi, di inventare soluzioni (le due esposte non sono giuste o sbagliate in assoluto). Bisogna provare a inserirle in un sistema diverso.

Y

Qui ci accostiamo a una importantissima particolarità della visione di Dostoevskij,

⁴¹ La parola è forte, me ne rendo conto, ma tant'è, è giusto che sia così.

⁴² In senso etimologico: senza fabbricare l'affermazione, scrivendola di getto, anche contro me stesso.

DRAMATURG

una particolarità che nella letteratura critica o non è compresa affatto o è sottovalutata. [...] La categoria fondamentale della visione artistica di Dostoevskij non è il divenire, ma la coesistenza e l'interazione. Egli vedeva e pensava il suo mondo essenzialmente nello spazio, e non nel tempo. Di qui la sua profonda inclinazione verso la forma drammatica. Tutto il materiale semantico e il materiale della realtà a lui accessibile egli cerca di organizzarlo in un sol tempo nella forma del raffronto drammatico, di svilupparlo estensivamente.⁴³

Dostoevskij, il più grande drammaturgo [sic!] russo dell'Ottocento, è il modo migliore per intendere cosa significhi un cambio di paradigma, oltre che ruoli e funzioni della dramaturg. In realtà non è sufficiente Dostoevskij da solo, non basta leggere i suoi romanzi, è necessario presupporre l'intervento autoriale di altre figure, interpreti che mostrino il «Dostoevskij che è in Dostoevskij», o almeno così è stato nel mio caso. Senza Michail Bachtin,⁴⁴ Renata Molinari e Thierry Salmon⁴⁵ sarebbe rimasta letteratura.⁴⁶

Ad esempio, in questo altro breve estratto da *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Bachtin pone l'accento su una questione dirimente: quella del passaggio da categorie temporali a spaziali. «Divenire» da una parte e «coesistere» dall'altra; metamorfosi/trasformazione vs. dislocazione; il paradigma-Goethe e il paradigma-Dostoevskij:

Un artista come Goethe, ad esempio, è organicamente incline alla serie in divenire. Tutte le contraddizioni esistenti egli cerca di percepirle come tappe diverse di un unico sviluppo, in ogni fenomeno del presente tende a vedere la traccia del passato, il vertice dell'attualità o la tendenza del futuro; perciò nulla si disponeva, per Goethe, su un unico piano estensivo. Questa, in ogni caso, era la tendenza fondamentale della sua visione e comprensione del mondo.

Dostoevskij, contrariamente a Goethe, tendeva a percepire le tappe nella loro contemporaneità, a raffrontarle e contrapporle drammaticamente, non a stenderle in una serie in divenire. Orientarsi nel mondo significava per lui pensare tutti i suoi contenuti come contemporanei e cogliere le loro reciproche relazioni nella sezione di un solo istante.⁴⁷

⁴³ MICHAEL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*.

⁴⁴ <https://www.treccani.it/enciclopedia/michail-michajlovic-bachtin>

⁴⁵ Sul lavoro di Salmon, oltre al volume già citato di Molinari, segnalo: <https://www.stratagemmi.it/prodotto/des-passions-di-thierry-salmon-uninedita-prassi-traspositiva-del-romanzo-dostoevskiano-sara-pirotta-stratagemmi-6/>.

⁴⁶ Uso il termine in un'accezione non positiva, ma ovviamente il termine non è di per sé negativo.

⁴⁷ Ivi.

DRAMATURG

Ci tengo a precisare la mia adorazione per Goethe (il *Faust* è per me un oggetto di culto, oltre che il dramma fondativo della contemporaneità, sia a livello formale sia contenutistico), e ci tengo a farlo soprattutto perché Bachtin ha ragione, la sua prospettiva ha ragione quando evidenzia come il passaggio da una concezione temporale a una spaziale sia un fattore rivoluzionario.⁴⁸

Se dovessimo rappresentare graficamente Goethe e la sua scrittura (o il teatro italiano e la sua struttura economico-politica, ma anche tanti altri settori, basta guardarsi un momento intorno), questo sarebbe il risultato:



Trattasi, però, di un'orizzontalità falsata. La vera disposizione e direzione della linea-Goethe è questa:



È una specie di verticalità nascosta, o presupposta, che crea due piani distinti (un alto e un basso, ieri e oggi/domani), e lo fa in una maniera che è calata dall'alto, per cui gli avvenimenti non possono far altro che precipitare verso quello che sono o saranno.

Le mappe delle città, specie quelle italiane, sono vittime di questa falsa orizzontalità: il tempo le ha costrette ad allargarsi su un piano sempre più esteso fino a dare alla luce il GRA di Roma o l'hinterland milanese. Le carte geografiche, spesso bidimensionali, appiattiscono quello che è un processo di riduzione in scala: da cattedrali, municipi, torri medievali, sedi di società o istituti bancari, parlamenti, ecc. (tutti edifici alti) a zone periferiche residenziali – nel migliore dei casi – o vere e proprie *banlieue* in cui le costruzioni sono fisicamente o “moralmente” ridotte. La città-Goethe.

Bachtin, in relazione a Dostoevskij, parla di «contemporaneità» e «reciproche relazioni», e io non sono in grado di disegnarvi, ora, qualcosa per rappresentare cosa questo possa voler dire,

⁴⁸ 'Rivoluzionario' nel senso che può avere questo termine in una formula come: rivoluzione copernicana.

DRAMATURG

non ho la competenza tecnica né la forza per farlo.

Mi affido alla vostra fantasia.

X

È proprio questo il punto.

Volevo davvero che questa seconda parte fosse più lunga della prima, che la pratica della dramaturg riempisse pagine e pagine, con la teoria costretta a rincorrere dei processi in atto.

Ma non è così.

Il fatto che al termine del precedente appunto io mi sia dovuto affidare alla vostra fantasia per tracciare un disegno, anche solo inventato, mi impone di fermarmi.

Non so evidentemente andare oltre.

La dramaturg è una funzione infinita di cui non riesco a vedere le azioni (perché non esistono? perché non voglio vederle? perché non so riconoscerle quando già sono in atto?).

Ma, d'altra parte, il titolo di questa tappa di Whitenoise è *Milk of dreams*.

Percorse tutta via dell'Epifania. La strada infine prese a scendere, i piedi scivolavano nel fango e a un tratto gli si aprì davanti uno spazio ampio, nebbioso, come vuoto: il fiume.⁴⁹

⁴⁹ FÉDOR DOSTOEVSKIJ, *I demoni*.

