

Angela De Lorenzis

Le nuove drammaturgie contemporanee e la recitazione. II teatro della presenza di Joël Pommerat

Scrittura o scritture, testo o messa in scena?

In che modo i testi teatrali contemporanei e le nuove drammaturgie hanno influenzato o stanno influenzando, per vie dirette o indirette, il corso delle forme teatrali nel periodo che va dalla fine del ventesimo e l'inizio del ventunesimo secolo? Come mai ed in che modo il declino, sempre più palpabile, della figura del regista-taumaturgo, sta aprendo una nuova frontiera della creazione teatrale? Ed in che modo l'autore sta timidamente riconquistando la sua antica centralità nel gioco teatrale, grazie, ad esempio, all'apporto della scrittura collettiva, del teatro di narrazione e dei nuovi modi di produzione del testo? Facciamo un passo indietro. Lungo tutto il corso del ventesimo secolo il regista ha avuto vocazione a diventare un meta-autore, la cui messa in scena si è implacabilmente sovrapposta al testo scritto. È così che la messa in scena, in quanto organizzazione semantica del sistema di segni della rappresentazione, si è progressivamente elevata ad una forma di scrittura.¹ Oggi potremmo dire che a questa sequenza storica, in cui la parola scritta entra in concorrenza con modi di espressione plastici, visivi, sonori e recitativi, ne è subentrata un'altra, in cui il potere unificatore del regista comincia ad essere scalfito dall'autonomizzazione 'polifonica' dei segni stessi della rappresentazione. Come scriveva già negli anni 1980 Bernard Dort,

oggi assistiamo ad un'emancipazione progressiva degli elementi della rappresentazione teatrale. La concezione unitaria del teatro, che essa si fondi sul testo o sulla scena, si sta sfaldando, lasciando progressivamente spazio all'idea di una polifonia significante, di una competizione tra le arti sorelle che collaborano al fatto teatrale.²

Sintomo di tale emancipazione, l'estensione del termine 'scrittura' a tutti i segni della creazione teatrale: scenografia, suono, luci, costumi, recitazione, ecc. Ormai, aggiunge Dort,

¹ «L'ascensione del regista e la considerazione della messa in scena come luogo stesso del significato (non come traduzione o decorazione di un testo) hanno, senza dubbio, costituito la prima fase [di questa trasformazione che riguarda il teatro]». Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 178. *Nostra traduzione*. Ma su tutta la questione vedi il fondamentale studio di Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni, 2003.

² Bernard Dort, *Le spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995, p. 273.

bisogna cercare di pensare alla rappresentazione teatrale come luogo di pratiche irriducibili l'una all'altra, che tuttavia si coniugano, come momento in cui queste si affrontano e s'interrogano, come combattimento reciproco, di cui lo spettatore é, in fin dei conti, il solo giudice e la chiave di volta.³

Altro effetto di questa svolta, l'emergere della funzione della ricezione come elemento destinato ad assumere un ruolo partecipativo nella «creazione» dello spettacolo. In un periodo cecovianamente a cavallo tra due secoli, le categorie di porosità, di 'entre-deux', hanno costituito l'identikit di una situazione diffusa caratterizzata dalla contaminazione fra i codici e i linguaggi. Negli ultimi anni, grazie all'apporto dei linguaggi sempre più complessi all'opera sui palcoscenici contemporanei (la musica, l'immagine, l'arte contemporanea e le arti plastiche, il video, il linguaggio elettronico, virtuale e quello digitale delle interfacce del web)⁴ l'opposizione tra teatro di testo e teatro della rappresentazione si relativizza grazie all'emergenza di nuove forme di teatralità in cui é possibile «fare teatro di tutto».⁵ *Ecritures de plateau, performances*, 'scritture sceniche', 'scrittura e creazione collettiva', costituiscono, già nella varietà lessicale, il sintomo di una sperimentazione in atto, in cui l'idea di laboratorio, di cantiere, di *work in progress*, di lettura pubblica, di ateliers, di prova e di saggio, si impone ed informa le differenti scritture.⁶ La riflessione sui testi contemporanei e sul loro rapporto con lo spazio della rappresentazione implica quindi una difficoltà legata all'accelerazione della diversificazione delle scritture stesse e della loro ibridazione. In questo senso, gli autori contemporanei, da una trentina d'anni a questa parte, sembrano tornati alla ribalta per iniettare nei loro testi un vento di cambiamento, lanciando una sfida silenziosa all'aura indiscussa del regista. Ma la figura dell'autore partecipa a sua volta del cambiamento, con testi che interagiscono sempre più coi nuovi linguaggi e con le nuove tecniche della scena, dando talvolta la sensazione (ad esempio con l'ipertrofia delle didascalie o con forme di scrittura in 'presa diretta' sulla scena) di moltiplicare gli ostacoli all'intenzione del regista o di prenderne addirittura il posto. È quello che vedremo analizzando, fra l'altro, il teatro di Joël Pommerat, autore contemporaneo, che scavalca la dicotomia testo-messa in scena, per proporre una forma di teatro in cui la scrittura del testo e le sue progressive realizzazioni sceniche vanno di pari passo. Vedremo in particolare in che modo la sua ricerca favorisce la genesi di nuove soluzioni

³ Ivi, p. 181.

⁴ Cfr. Y. Thommerel, *Trafic*, Paris, éditions Les Petits matins, coll. «Les Grands Soirs», 2013.

⁵ A. Vitez, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, NRF, 1991.

⁶ A proposito dello spettacolo come specifico teatrale che trascende il testo, vedi: Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier-Montaigne, 2007 et Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Scène*, Paris, Christian Bourgois éditions, coll. «Détroits», 2013.

drammatiche, oltre che di modalità inedite dell'investimento e dell'impegno dell'autore e dell'attore, in un momento storico in cui l'opzione astrattamente ideologica ha mostrato i suoi limiti. A partire dalla realtà francese ed europea, cercheremo quindi di riformulare i termini di queste problematiche, sforzandoci di seguire passo a passo le drammaturgie e le scritture teatrali contemporanee.

Testo teatrale o testo letterario?

Parallelamente al conflitto storico tra l'autore e il regista che ha animato tutto il ventesimo secolo, troviamo un'altra dicotomia, da cui vorremmo ugualmente emanciparci: quella che oppone il 'testo letterario' al 'testo teatrale'. Marvin Carlson scrive a questo proposito:

Nel teatro occidentale, la forma più frequente di concorrenza è quella che oppone il testo letterario al testo drammatico, e alle diverse arti della scena. Da secoli, gli autori drammatici ed i critici che s'interessano al testo, ci hanno messo in guardia contro gli inconvenienti dell'esperienza di teatro totale, che si farebbe a scapito del testo drammatico, spodestato da una sovrabbondanza di elementi non verbali. Questa preoccupazione è stata spesso espressa in termini di rivalità tra il 'letterario' e il 'teatrale', in cui quest'ultimo è considerato evidentemente nocivo per i valori, presunti superiori, del testo, e accusato di umiliare e disprezzare i suddetti valori, nonché di stornarne l'attenzione del pubblico. Ancora una volta, la teatralità soffre del suo rango di termine derivato e inferiore, prigioniera d'una figura binaria del discorso critico, anche se, in questo caso, la teatralità non minaccia la purezza della vita, ma quella della letteratura.⁷

In un paese come la Francia, che ha formalizzato la tirannia drammaturgica delle 'regole' e delle 'unità', è fatale che la scrittura drammatica non sia considerata alla stessa stregua dell'opera letteraria, a causa del suo carattere ibrido, irregolare, incompleto, e che, in nome della fruibilità, essa sia costantemente sottoposta a tentativi di restaurazione delle sue forme tradizionali. Tuttavia, nel quadro della ricerca drammaturgica contemporanea, anche questa opposizione sembra stemperarsi grazie ad una testualità che integra, da una parte, l'autonomia delle forme sceniche (iconiche o gestuali) e dall'altra, come bene sanno i teorici dell'epicizzazione del dramma moderno (Brecht, Benjamin, Szondi) anche moduli tipici di altre forme letterarie (*in primis* il romanzo)

Il timido ritorno degli autori che si delinea da una trentina d'anni nel paesaggio teatrale francese - scrive Didier Plassard - si fonda sul paradosso di una teatralità che s'inventa al di fuori degli schemi riconosciuti della scrittura drammatica, nello « sfregamento » (*frayage*) con la scrittura poetica e romanzesca. E questo non solo per tentare di cancellare la distinzione tra i

⁷ M. Carlson, *Résistance à la théâtralité*, in «Théâtre Public», juillet-septembre 2012, n. 205, p. 33.

generi o più esattamente tra le modalità della creazione letteraria, ma piuttosto per ristabilire i legami tra il testo di teatro e la letteratura, per rimettere il teatro 'sotto tensione letteraria', secondo la formula di Jean Joudheuil e Jean-François Peyret.⁸

Potremmo dire che, grazie ai procedimenti di scrittura che si diversificano, diventando sempre più complessi e «resistenti» al passaggio alla scena, gli autori introducono

una teatralità dello scarto, della resistenza (nel senso che i dispositivi testuali resistono alla loro trasposizione immediata sul palcoscenico), restituendo all'opera scritta per la scena una complessità comparabile a quella della poesia o del romanzo contemporaneo.⁹

Creando un testo che resiste alla messa in scena tradizionale, alcuni autori lanciano una nuova sfida ai registi, costringendoli a confrontarsi con delle esigenze inedite del testo.¹⁰ Le drammaturgie contemporanee partecipano dunque a questa «nuova alleanza» evocata da B. Dort¹¹ tra il testo e la scena. Ma in questo *combat sigulier*, fondato su una reciproca istigazione all'innovazione, anche la «presenza» dell'attore viene ad essere modificata.

Forme rapsodiche di ibridazione testuale

Scrive Jean-Pierre Sarrazac:

la mia ipotesi è che le basi di ciò che chiamo 'dramma moderno' siano state poste negli anni 1880, momento di rottura nella storia del dramma. Preciso inoltre che questa denominazione 'dramma moderno' si estende al dramma contemporaneo e a quello più immediatamente contemporaneo. Ciò nella misura in cui mi sembra che la creazione drammaturgica attuale poggi ancora su quei fondamenti nuovi, che essa non fa che continuare ad esplorare e ad approfondire. Sul piano drammaturgico, la distanza tra un testo di Sarah Kane o di Jon Fosse ed una pièce di Strindberg è infinitamente inferiore a quella esistente tra l'ultimo dramma romantico o l'ultimo dramma borghese e una qualunque pièce di Strindberg o Cechov. [...] L'origine della creazione drammatica contemporanea si trova nella rottura, nel cambiamento di paradigmi che si sono prodotti con autori quali Ibsen, Strindberg, Cechov,

⁸ D. Plassard, *Des théâtres de papier: quelques remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine*, in «Théâtre Public», juillet-septembre 2012, n. 205, p. 73.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ È un dato di fatto che la maggioranza dei teatri, assuefatti agli imperativi del rendimento e del riempimento delle sale, preferisce programmare una messa in scena, anche se mediocre, di un classico, invece di rischiare presentando un testo rappresentativo della nuova drammaturgia contemporanea. A questo proposito, cfr. il rapporto commissionato dal Dipartimento dello Spettacolo (D.M.D.T.S.) del Ministero della Cultura francese: Michel Simonot, *De l'écriture à la scène. Des écritures contemporaines aux lieux de représentations*, coll. «Entre/vues», hors série n. 1, Dijon, 2001.

¹¹ Cfr. B. Dort, *Le jeu du théâtre, Le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995.

Pirandello, Brecht... Il 'lunghissimo ventesimo secolo' della nuova forma drammatica si estende dagli anni 1880 ad oggi – e forse anche oltre.¹²

Per quanto riguarda le pratiche di scrittura contemporanee, quindi, più che di una mutazione, secondo Jean-Pierre Sarrazac, si deve parlare di una lenta, ma decisa evoluzione di linee di forza che provengono dalla fine del diciannovesimo secolo. Ma come caratterizzare il nuovo paradigma nato da questa rottura pregressa? Cominciamo col dire che se, secondo Szondi, il dramma moderno si epicizza, secondo Bachtin, si «romanzizza», diventando plurilingue, dialogico, polifonico.¹³ È ciò che Sarrazac chiama il «divenire rapsodico» del dramma contemporaneo:

Il divenire rapsodico delle scritture contemporanee si opera attraverso un'ibridazione permanente dei tre grandi modi di espressione poetica : l'epico, il lirico e il drammatico. [...] La rapsodia costituisce una protesta vigorosa, direi cannibalesca – contro l'eugenismo drammatico ereditato dal dogma aristotelico del bell'animale. Il rapsodico è il fuori norma, il mostruoso, l'irregolare. Osiamo affermare che la forma drammatica non si rinnova veramente, non si perpetua vigorosamente se non attraverso ibridazioni successive, seguendo, cioè, il suo divenire rapsodico, il suo divenire mostro.¹⁴

Invece di rappresentare un fattore di rischio, la progressiva esposizione e contaminazione del genere drammatico con la poesia ed il romanzo, garantisce la sua vitalità proteiforme. I procedimenti rapsodici sono infiniti, e vanno dall'alternanza di dialogo e narrazione alle incursioni logorroiche dell'io monologante che minaccia lo scambio dialogico, fino ad eliminarlo del tutto. Ricordiamo la progressiva indeterminazione (o scomparsa) dell'identità del personaggio, spesso senza nome, rimpiazzata dalla semplice indicazione del rapporto di parentela (Madre, Nonno, Figlia), o dal pronome personale (Lei, Lui), quando non da una lettera dell'alfabeto (A, B, C) o da un mero segno tipografico (un semplice trattino). Degna di nota, infine, la metamorfosi delle didascalie, che, da semplici indicazioni sceniche, si trasformano in elementi del dialogo, e che quindi sono sempre più spesso 'recitate'. Questa porosità degli ambiti e dei settori testuali concorre ad un'opacizzazione del messaggio, all'attenuazione della

¹² J. P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne, De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, coll. «Poétique», Paris, Seuil, 2012, p. 18.

¹³ È noto che secondo Bachtin l'avvento del romanzo sulla scena letteraria provoca una contaminazione diffusa degli altri generi, cioè la loro progressiva «romanzizzazione». Ciò avviene, naturalmente, anche nel caso del dramma. Cfr. M. Bachtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in «Estetica e romanzo», Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-482.

¹⁴ J. P. Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, coll. «Villégiatures/essais», Rouen, éditions Médiannes, 1995, p. 17.

linearità e della chiarezza dell'azione scenica, la quale evolve verso la sfumatura dei contorni ed un'ambiguità costitutiva.

Tristesse, animal noir

Tristesse, animal noir,¹⁵ testo recente di Anja Hilling, talentuosa autrice tedesca contemporanea, messo in scena da Stanislas Nordey al Théâtre National de la Colline, a Parigi, nel 2012, presenta un caso interessante di contaminazione 'mostruosa'. La storia é banale. (I parte) Sei giovani, tra i trenta ed i quarant'anni, 'bobos'¹⁶ metropolitani, decidono di fare una gita in foresta per ritrovare, il tempo di un picnic, una natura incontaminata. (II parte) Dopo aver fatto un barbecue si addormentano, ma un lapillo (non si sa se della brace o di una sigaretta) dà fuoco al bosco. I sei si disperdono cercando di salvarsi dalle fiamme in una catarsi apocalittica. Una di loro, Miranda, morirà cercando vanamente di salvare la figlia neonata carbonizzata dalle fiamme. Tutti gli altri si salvano. (III parte) Di ritorno alla vita cittadina, i sopravvissuti, feriti e traumatizzati, sono obbligati a confrontarsi con la responsabilità, indiretta, della morte di Miranda e di sua figlia. Se la storia é banale, il modo di raccontarla é, al contrario, d'una complessità tutt'altro che gratuita. Il testo é diviso in tre parti – *La festa, Il fuoco, La città* – a cui corrispondono tre modi di scrittura e tre distinte drammaturgie.¹⁷ La prima parte é caratterizzata dallo *small talk*, un dialogo volutamente banale, caratterizzato da frasi corte e da scambi brevissimi che si sovrappongono l'uno all'altro, come in una qualsiasi conversazione quotidiana. Grazie a questo linguaggio 'parlato' ed alla rapidità degli scambi, l'autrice accentua l'aspetto triviale, quasi interscambiabile dei personaggi, caratterizzati da nomi brevi, che ricordano certe telenovele televisive: Miranda, Paul, Martin, Jennifer, Oskar, Flynn. Di conseguenza, l'identità dei personaggi invece di essere messa in risalto, é come 'irretita' nella corallità delle voci. É come se le diverse battute si mischiassero per dar vita a un unico corpo collettivo, un coro da cui non si distacca nessun 'solista'. Più che di personaggi, si può parlare di particelle elementari, semplici elettroni in movimento. Si pensi all'*incipit*.

MIRANDA: Guarda.

PAUL: Sì.

MIRANDA: Guarda Gloria.

MARTIN: I colori.

MIRANDA: Un

JENNIFER: Sì.

OSKAR: É bello.

¹⁵ A. Hilling, *Tristesse, animal noir*, traduzione francese di S. Berutti, Paris, éditions Théâtrales, 2011, p. 29.

¹⁶ Contrazione di 'bourgeois bohèmes' (borghesi bohèmiens).

¹⁷ Questa struttura tripartita ricorda un'altra pièce 'mostruosa', *Blasted* di Sarah Kane, in cui al naturalismo del primo atto succede il paesaggio apocalittico del terzo atto.

JENNIFER: Sì. Molto bello.
PAUL: Un
MIRANDA: Sì.
PAUL: Dove.
MIRANDA: Ha avuto paura.
OSKAR: Anche tu, di' qualcosa.
FLYNN: - - -
OSKAR: Perché non parla. Il tuo amico.
JENNIFER: Lascialo stare.
MARTIN: Là.
PAUL: Dove.
MARTIN: Là. Il sole nell'albero. [...]
FLYNN: È tornato di nuovo.
JENNIFER: Chi.
FLYNN: Il capriolo.
OSKAR: Sai parlare allora.
MIRANDA: Smettila.

L'interscambiabilità dei personaggi, rappresentanti 'tipici' di una generazione cittadina privilegiata, che sogna solo di sfondare nella moda, nel business e nei media, costituisce un elemento drammaturgico importante che accentua il loro aspetto ordinario, e senza qualità.

In tal modo, Hilling, da una parte prende una distanza critica rispetto ad un repertorio sociale di comportamenti, dall'altra 'istruisce' il futuro attore.¹⁸ Le battute brevi e concitate fanno di ogni attore il semplice membro di un colosso dai contorni indefiniti, polifonico e transindividuale. L'attore dovrebbe quindi fondersi nella recitazione collettiva, evitando di smarcarsi dai suoi simili e rinunciando ai suoi 'tic'. Inoltre, la neutralità dei nomi corti, generici, dovrebbe a sua volta indurre gli attori a mettere da parte la loro personalità, per non interferire con i tratti volutamente sfocati del personaggio. Questo invito a recitare 'in incognito', quasi a non recitare, sottende una cifra recitativa disincarnata, in *levare*. Il regista Stanislas Nordey, nella sua messa in scena di *Tristesse, animal noir*, ha fatto appello ad attori che costituiscono delle personalità molto note del teatro pubblico francese.¹⁹ Potremmo dire che Valérie Drevelle (Jennifer), Vincent Dissez (Oskar) e Laurent Sauvage (Paul) sono delle *vedettes*, e sono stati traditi dalla loro stessa notorietà. Così, malgrado i loro sforzi, le forti identità dei protagonisti non si sono armonizzate con la neutralità dei personaggi, con

¹⁸ In Germania, d'altronde, gli autori, come è noto, fanno parte integrante degli organigrammi dei teatri, ed hanno quindi l'abitudine di scrivere per le troupes permanenti dei teatri pubblici, che conoscono bene. Da qui, la loro familiarità con le tecniche della recitazione.

¹⁹ Il che implica dei tempi di prove relativamente brevi e la distribuzione di qualche vedette per essere sicuri di riempire la sala. Come abbiamo già accennato, i testi contemporanei non attirano un pubblico formato ai classici, che in assenza di una politica di 'educazione', di preparazione e di diffusione, non ha gli strumenti necessari per accogliere i testi contemporanei.

la loro fusione corale, in un corpo solo,²⁰ come esige la scrittura della Hilling. L'attore *vedette* rifiuta di restare in incognito, non é evidentemente allenato a cancellarsi, non ha gli strumenti per scomparire – come fanno (lo vedremo più tardi) gli attori di Pommerat. La seconda parte del testo, corrispondente all'incendio e alla catastrofe, é una lunga teichoscopia²¹ di grande forza suggestiva, in cui l'autore sembra far parlare la foresta,²² che segue i personaggi nella loro disperata ricerca di salvezza. Il dialogo cede il posto al racconto. Benché la voce della foresta venga recitata sulla scena dai vari attori, in una polifonia radicalmente straniata, qui il dramma si muta in epopea della fragilità umana di fronte al divampare dalle fiamme.

Dal secondo al quinto minuto. Il minibus (Miranda)

- Miranda riesce a mettersi in piedi. Non sa come sia stato possibile, dove trova la forza. Nessuna importanza.
- Segue la direzione del fuoco
- Verso ovest.
- Non riesce a vedere il pulmino.
- Ma avanza.
- Avanza nel fuoco. [...]
- Quando raggiunge la portiera del minibus, la maniglia le brucia la mano. Lei la ritira. Del metallo fonde nell'incavo della sua mano, luminoso, argentato. Intorno, la mano é nera.
- Rimette la mano sulla maniglia. Una seconda volta.
- Miranda apre la portiera.
- Ma é respinta, é colpita al viso, il corpo viene gettato indietro. Il fuoco si é impossessato di questo spazio. L'interno del minibus. I cuscini, le cinture di sicurezza, il volante, i poggiatesta, il cruscotto. La bambina.
- Miranda si alza. [...]
- Miranda allunga le braccia attraverso il vetro all'interno del minibus, un odore di carne cotta ricopre allora qualunque pensiero.
- Estrae la bambina dal minibus.
- La posa a terra, in un punto scuro in mezzo a tutta quella luce.
- I vestiti della neonata non sono più incandescenti.
- Stacca i vestiti dalla pelle della bimba. Non é difficile, se ne vengono via da soli. (...)

²⁰ Un esempio efficace di 'coro sociale' é quello che Il regista svizzero Christophe Marthaler realizza con i suoi attori. Negli spettacoli di Marthaler «la presenza quasi permanente di tutti gli attori sulla scena contribuisce a creare questo effetto. Scegliendo la presenza corale di tutti i partecipanti, anche di coloro che – temporaneamente – restano apparentemente inattivi, questi appaiono come facenti parte di un coro sociale», cfr. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche éditeur, 2002, p. 213.

²¹ Nel testo di Anja Hilling si tratta in realtà di una lunga didascalia che occupa tutta la seconda parte. L'unico scambio dialogico é quello alla fine del II atto tra la guardia forestale e sua moglie, personaggi semplici, 'naturali', i quali, vivendo nella foresta, sono coinvolti nell'incendio, ed intervengono per prestare soccorso ai personaggi.

²² Questa seconda parte si apre, infatti, con una citazione tratta da *Walden* di Henry David Thoreau, autore americano della fine dell'ottocento, che dopo aver provocato involontariamente un incendio in una foresta, si ritira a vivere per due anni in una capanna.

- Sotto questo strato nero, ci sono delle zone rosa. Miranda le sfiora con le dita piegate, la carne che tocca é cruda.²³

Come in un lungo piano sequenza, il testo della teichoscopia segue i diversi percorsi dei sei amici minacciati dall'incendio, descrivendone minuziosamente i gesti e le sensazioni. Nella sua fredda catalogazione delle percezioni sensoriali dei personaggi, la scrittura oggettiva finisce per diventare d'una crudeltà propriamente insopportabile. Il fuoco richiama così l'impassibilità di una natura tanto rutilante e multicolore, quanto implacabile.

La assapori, questa corsa di colori al suolo. Ti ricorda qualcosa.
A causa dei colori. I colori convocano una magia, una
luce, una felicità seppellita.
Si potrebbe dire che é blu. In certi punti lilla, poi il fuoco si
separa, c'è del giallo e anche dell'arancione
Ti ricorda un pennello.

Questa seconda parte, in cui la narrazione prende il sopravvento sullo scambio dialogico pone un'altra interessante sfida alla recitazione. L'epicizzazione del dramma, come ben sapeva Peter Szondi, non é una novità. Tuttavia, nel caso di Anja Hilling, la teichoscopia in quanto tipico espediente epico suona come un appello diretto al pubblico secondo un procedimento che é sempre più frequente nelle nuove drammaturgie. Scrive Jean-Pierre Ryngaert ,

l'autore situato dietro i suoi personaggi, grande enunciato mascherato che manipola il discorso, é apparso allo scoperto. Un tempo si era travestito da 'colui che racconta', sotto l'apparenza del narratore, del recitante o del grande didascalico. [...] Quando l'autore ha eliminato tali orpelli, é apparso frontalmente allo spettatore, in un faccia a faccia che prende la forma dell'appello al pubblico, del *vis-à-vis* con il pubblico. Una volta che la sua presenza é stata riconosciuta come tale, diventa infine possibile rivolgersi direttamente agli spettatori, senza ricorrere alla mediazione del personaggio o della finzione.²⁴

In quanto procedura incontestabilmente epica, infatti, la teichoscopia della seconda parte di *Tristesse, animal noir* si presenta e risuona come un appello diretto al pubblico. In questo senso, gli attori che prestano la voce al resoconto anonimo del disastro sono i nuovi rapsodi di un teatro perennemente in bilico fra monologo e polifonia, fra 'reportage dell'apocalisse' e gioco. Sottolineiamo a questo proposito che gli attori porta-parola della drammatica cronaca dell'incendio possono sia rivolgersi

²³ A. Hilling, *Tristesse, animal noir*, cit., p. 87-89 e 91.

²⁴ J. Sermon, J. P. Ryngaert, *Théâtres du XXI^e siècle: commencements*, Paris, Armand Colin, coll. « Arts du spectacle », 2012, pp. 11-12.

direttamente al pubblico, in modo frontale (come fa, ad esempio, in alcune versioni sceniche, Teramene nella *Fedra* di Racine), sia indirizzare il racconto ai compagni di sventura, sparpagliati in vari punti del palcoscenico costellato di fiammelle di candele. Stanislas Nordey sembra così suggerire che il dialogismo intrinseco malgrado tutto nell'enunciazione epica (anche quella più crudelmente impassibile) sia un elemento costitutivo dell'agonismo teatrale, con o senza 'quarto muro'. Nella terza parte, quella del ritorno alla normalità traumatizzata dei sopravvissuti, la struttura drammaturgica esplode, come il furgoncino degli otto malcapitati, frantumando in mille pezzi ogni convenzione. La catastrofe ha definitivamente minato qualunque certezza nell'animo dei superstiti, così come ha fatto esplodere qualunque resto di coerenza e tentativo di verosimiglianza al livello testuale. La dislocazione delle strutture del linguaggio procede parallelamente allo sbandamento dei sopravvissuti, alla loro perdita di ogni punto di riferimento. Non c'è più dialogo, monologo, narrazione, didascalia, punteggiatura che tenga, ma solo un patchwork di frammenti scomposti, in cui tutte queste modalità enunciative o tipografiche coesistono, senza soluzione di continuità. Al terremoto intimo dei protagonisti fa eco una vera e propria catastrofe drammaturgica. L'unico dialogo possibile tra i sopravvissuti, diventati degli automi, si realizza ormai in modo differito, tramite la segreteria telefonica. La voce umana sembra essersi definitivamente trasformata nel suono gracchiante, disincarnato di un mezzo meccanico.

Alcune chiamate per Paul.

Cucù. Cucù a tutt'e due.

Miranda.

Sono Paul.

Io.

Beh, volevo dire che sono ancora bloccato qui.

Presso una coppia.

Una coppia molto gentile.

E voi.²⁵

Il dialogo precipita, si disloca e diventa così un grande discorso indiretto libero, fondato sulla ripetizione-variazione, in cui la punteggiatura a sua volta si degrada.

JENNIFER: Eccoci.

OSKAR: Eccoci.

Ha detto l'infermiera. E spinge la mia carrozzella nella stanza.

Credo che abbia sorriso.

JENNIFER : Cosa ha da sorridere stupidamente.

OSKAR: Jennifer.

Mia sorella avvolta di bianco.

²⁵ A. Hilling, *Tristesse, animal noir*, cit., p. 185.

La testa le orecchie il viso il collo la cassa toracica.
JENNIFER: Oskar.
Il braccio, destro, in una plastica argentata. Alluminio.
Hai disimparato a camminare.
OSKAR: La mia mano é in pericolo.
JENNIFER: Cammini sulle mani o cosa.
OSKAR: Se potessi. Camminare sulle mani.
Strapperei subito la medicazione.
Per vedere cosa resta di lei.
JENNIFER: Due signori.
Vorrebbero farvi una o due domande
Riguardo all'incendio.
OSKAR: Riguardo alla sua origine eventuale.
Ha detto l'infermiera. Molto seria questa volta.
JENNIFER: Come testimone della catastrofe.
OSKAR: Come vittime.
JENNIFER: Se non siamo troppo deboli.
Se é possibile parlare con noi, se non siamo traumatizzati.
OSKAR: Ho proposto. Che si facesse l'interrogatorio insieme.
Così ognuno può indirizzare l'altro.
JENNIFER: Ha detto l'infermiera. Amabile.
OSKAR: Le domande.
JENNIFER: Da quando vi trovavate nella zona dell'incendio.
OSKAR: Come ci siete arrivati. Macchina bicicletta.
Dove avete lasciato il veicolo. [...]
JENNIFER: È morta.
OSKAR: Bruciata. Sì.
JENNIFER: E Gloria.
OSKAR: Anche. Sì.
JENNIFER: Allora.
OSKAR: Allora non lo so neanche io. [...]²⁶

I rari scambi autenticamente dialogici sono turbati dall'irruzione *abrupta* del discorso altrui, segnalato tardivamente e mantenuto in uno stato di deliberata ambiguità. Ma non é tutto. Si pensi all'episodio in cui, nel bel mezzo di uno scambio tra Jennifer e Paul (il marito di Miranda, morta nell'incendio), quest'ultimo, in un gesto improvviso, si lascia cadere dalla finestra su cui é seduto. Nulla, nel testo e nella messa in scena, prepara questo evento: nessuna anticipazione, nessun accento, nessun commento. In compenso l'azione scenica del suicidio, talmente breve da passare quasi inosservata (l'atto fulmineo dell'attore non può che sfuggire ad alcuni spettatori), viene poi 'raccontata' da Jennifer. In tal modo, la scrittura di Hilling passa impercettibilmente dal dialogo tra Jennifer e Paul (che si é appena defenestrato) al monologo interiore di Jennifer che descrive la caduta fuori campo di Paul. È così che la recitazione dell'attrice 'precipita' a sua volta in una dizione ipnotica, in cui passato e presente, realtà e immaginazione si confondono.

²⁶ Ivi, p. 177 e 183.

JENNIFER: E poi é caduto.
Caduto senza saltare.
Gli é preso improvvisamente. Spostare il centro di gravità.
Forse non stava comodo. Seduto sul davanzale della finestra.
Forse aveva sporto troppo il naso per odorare l'aria dopo la pioggia.
Il mio appartamento é al terzo piano.
Sarebbe potuta finire bene.
Tutto si sarebbe sistemato.
Non ho sentito lo choc.
Immagino che deve essere stato dolce.
Un atterraggio da gatto. Silenzioso e morbido sulle quattro zampe.²⁷

La pièce si conclude, infine, con una lunga didascalia che descrive l'installazione realizzata da uno dei sopravvissuti qualche tempo dopo la catastrofe. La grafica della scrittura, che lascia ampi spazi vuoti, contribuisce a costruire una temporalità lenta, interiorizzata:

Always on my mind

Sei mesi dopo.

Una mostra.

Molto mediatizzata e controversa.

Un'installazione in un loft lontano da tutto.

Un fuoco. Artificiale e bello.

Blu nella parte bassa giallo verso l'alto arancione sui lati.

Copie di luci laser.

Vietato fumare.

Ingresso libero ma solo senza scarpe.

Lasciare le scarpe e le calze all'ingresso.

Alcuni passi su un prato di legna ed erba.

Erba calda.

Affianco ad un bidone della spazzatura.

Nel quale non c'è nulla. Solo carta. E un braccio. Un braccio di bambola.

Musica.

Elvis.

²⁷ Ivi, pp. 217-219.

*Always in my mind.*²⁸

Ancora una volta gli enunciati eterogenei sono giustapposti secondo un sistema paratattico, come altrettanti elementi perturbanti che tradiscono la metamorfosi post-traumatica dei personaggi. Il climax tragico a sua volta si dissolve nella voce atonale e nella recitazione disincarnata degli attori. Trasformati in automi, i personaggi non tradiscono alcun pathos. Le componenti eterogenee del testo contribuiscono a creare un'atmosfera derealizzata, da cui è bandita ogni coerenza psicologica. La principale difficoltà per gli attori (e per la messa in scena) è così quella di dare una coerenza stilistica recitativa, un'unità estetica, alla discontinuità dei codici espressivi. Queste diverse strutture drammaturgiche e la moltiplicazione del loro uso in una stessa opera, concorrono a dar forma a quella che Michel Vinaver definisce una «*pièce paysage*».²⁹ Opposta alla «*pièce machine*» – in cui l'azione d'insieme progredisce secondo un rapporto di causa-effetto (conflitto, peripezie, risoluzione), seguendo una continuità temporale lineare che corre verso l'epilogo del dramma – la «*pièce paysage*» procede «per reptazione aleatoria, giustapposizione contingente di micro-azioni discontinue»,³⁰ dando luogo ad un'attenuazione, quando non un'abolizione, della linea di separazione tra immaginario e reale, storia rappresentata e rappresentazione, personaggio e attore-autore-spettatore. Si verifica così un'interferenza, un'interpenetrazione, una confusione dei piani, esattamente come durante una passeggiata in montagna, in cui il «paesaggio» che ci circonda appare e scompare, sale o scende, si apre o si chiude, seguendo l'irregolarità del terreno che noi percorriamo. Invece di seguire l'iter diacronico, verticale, della *pièce machine*, la *pièce paysage* propone la sincronia e la simultaneità di procedimenti che coesistono su uno stesso piano orizzontale. Questi procedimenti di frammentazione, sempre più diffusi nei testi teatrali contemporanei, favoriscono delle forme ibride di enunciazione e di recitazione. Quest'ultima, per adattarsi, si vede costretta a rimettere in discussione i suoi codici abituali, fondati sull'immedesimazione e ad esplorare forme e codici recitativi imparentati con lo straniamento e con la biomeccanica di Meyerch'old. Se questo ricolloca nuovamente la figura dell'attore al centro della scena, ciò implica la formazione di nuovi interpreti, disposti a rivedere le loro acquisizioni, e a lanciarsi in una sperimentazione recitante dalle caratteristiche assolutamente inedite.

²⁸ Ivi, p. 223.

²⁹ Michel Vinaver ha messo a punto un metodo di analisi dei testi teatrali, basato sull'estrazione di un piccolo frammento di testo: la micro-sequenza, e sulla sua analisi al microscopio. Questo metodo ha influenzato profondamente le successive teorie del testo teatrale.

³⁰ M. Vinaver, *Écritures dramatiques, Essai d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 905.

Una sintesi del «nuovo»: il teatro della presenza di Joël Pommerat

All'interno di questo panorama variegato, in cui gli autori esercitano una pressione tendente al rinnovamento degli stilemi recitativi, sulle scene francesi si è affacciato un fenomeno, in cui questi processi di ibridazione e di rapsodizzazione sembrano fondersi in un'unica proposta scenica che le riassume tutte. Questa sintesi del nuovo è rappresentata dalla collaborazione fra il poema scenico di Joël Pommerat e la compagnia Louis Brouillard. In effetti, i testi teatrali di Pommerat sono indissociabili dalla loro messa in scena e dai gesti, dai corpi dei loro attori-interpreti. Il successo della compagnia è il risultato di un percorso rigoroso, di un processo creativo dal tempo insolitamente lungo di gestazione, consacrato alla ricerca del 'soggetto'³¹ dello spettacolo, e caratterizzato dalla meticolosità ossessiva della preparazione delle prove, oltre che da un procedimento inedito di scrittura dipendente dalla recitazione dei suoi attori. Né *écrivain de plateau*, né regista, né autore *tout court*, né performer, questo «scrittore di spettacoli»,³² come Joël Pommerat preferisce definirsi, è tutte queste cose al tempo stesso. Egli ottiene nella sua pratica teatrale una sintesi di tecniche che sembrano trovare nella sua proposta un equilibrio inedito ed una coerenza particolarmente vigorosa. Ne risulta un 'poema scenico', in cui lo 'spettacolo-testo' nasce in primo luogo dalla scena.

Non scrivo delle pièces, scrivo degli spettacoli. [...] Il testo è quello che viene dopo, è quello che resta dopo lo spettacolo. [...] Il teatro si vede, si ascolta. Si muove, fa rumore. Il teatro è la rappresentazione. [...] Mi confronto alla questione della parola. Ma lavorare il gesto, l'atteggiamento, il movimento di un attore è altrettanto importante che scrivere parole. Rifiuto l'idea di una gerarchia tra questi diversi livelli di linguaggio o di espressione a teatro.³³

Superando la teoria del teatro come «art à deux temps»,³⁴ che tradizionalmente separa l'atto di scrittura da quello della sua ri-creazione nella messa in scena, Pommerat si schiera a favore di un movimento unico, che associa intrinsecamente autore e regista, scrittura scenica e scrittura testuale, *performance* e teatralità.

Penso che oggi si diventi veramente autori di teatro solo associando in modo particolarmente intimo il lavoro della scrittura del testo al lavoro della messa in scena. Eppure, quando ho cominciato ad avere la pretesa di scrivere per il

³¹ Utilizziamo volontariamente questa parola che fa parte del campo semantico del cinema, in quanto l'influenza del cinema sul teatro di Pommerat è particolarmente forte.

³² «Non sono un *écrivain de plateau*, non sono nemmeno un regista, né voglio diventarlo», ha detto Joël Pommerat durante l'incontro che ha tenuto nell'ambito delle *Journées d'études* de l'IRET, Ecole Doctorale dell'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 19 ottobre 2013. Inedito.

³³ J. Pommerat, *Je n'écris pas des pièces, j'écris des spectacles*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, pp. 19-21.

³⁴ Cfr. H. Gouhier, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, coll. «Essai», 1989.

teatro, ero cresciuto nell'ideologia del famoso confronto/scontro tra un testo ed un regista. [...] Penso che sia un errore concepire questi due tempi come separati l'uno dall'altro. Ho cominciato molto presto a sentire quanto fosse giusto ed anche naturale che la scrittura del testo e della messa in scena nascessero da uno stesso movimento, e non fossero più considerate in modo distinto, separato. [...] Mi sono spesso chiesto le ragioni che avevano condotto a questa separazione istituita, per non dire istituzionalizzata, della scrittura e della messa in scena. Ho avanzato l'ipotesi che fossero state dissociate artificialmente per delle ragioni di comodità o di pigrizia. Poi ho capito che, in realtà, questo faceva comodo ai registi.³⁵

La critica dell'ideologia liberista che è alla base della divisione del lavoro e delle tecniche teatrali, in cui «la specializzazione è la chiave del rendimento e dell'efficacia», spiega dunque anche la divisione testo-messa in scena che caratterizza il sistema produttivo teatrale francese, in cui «il potere ed i mezzi di produzione sono stati logicamente ed incontestabilmente nelle mani del regista».³⁶ Che questa forma di corporativismo e di protezionismo non aiuti la creazione è un dato di fatto. Una forma di scrittura che sia veramente innovativa può trovare uno stimolo solo al di fuori dei canali istituzionali e dei diktat di un mercato che impone massimo rendimento in tempi brevi. Nella 'fabbrica' teatrale di Pommerat, politica, estetica ed etica sembrano intrecciarsi indissolubilmente. Alla ricerca di una nuova forma d'espressione teatrale, l'artista sente di dover prima di tutto rivoluzionare il sistema di produzione, partendo proprio dai protocolli, dai procedimenti, dai tempi e dalle tecniche delle prove, esattamente come aveva fatto, qualche decennio prima, Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil,³⁷ la cui eredità ideologica ed artistica Pommerat non esita a rivendicare. «Le domande relative all'arte e alla cultura riguardano tutti. È urgente, come spiega Ariane Mnouchkine, rifondare un patto tra gli artisti e la società».³⁸ Per una ventina d'anni, Pommerat ed i suoi attori hanno lavorato in un isolamento pressoché totale. Ancora sconosciuto e senza un pubblico, Pommerat ha scritto insieme ad i suoi attori, e nella più totale indifferenza, una decina di spettacoli, che, a partire dal 1990, ha presentato al Théâtre de la Main d'Or. Fra questi, *Le Chemin de Dakar*, *Le Théâtre*, *Des suées*, *Vingt-cinq années dans la vie de Leon Talkoi*, *Les Événements*. Si tratta di spettacoli di cui non resta più nessuna traccia. Nel 1995, le messe in scena di *Pôles* - in cui recita Pierre-Yves Chapalain, pilastro della futura troupe -, di *Mon ami* (2001) e di *Cet enfant* (precedentemente intitolato *Qu'est-ce qu'on fait?*, 2003),

³⁵ J. Pommerat, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. «Apprendre», n. 26, 2007, pp. 15-18.

³⁶ Ivi, p. 19. La riflessione sul sistema di produzione e del lavoro è al centro di alcuni degli spettacoli di Pommerat come *Les marchands* et *La grande et fabuleuse histoire du commerce*.

³⁷ Cfr. A. De Lorenzis, *Ariane Mnouchkine e l'arte della recitazione*, in «Acting Archives Review», Anno I, numero 2 – Novembre 2011, pp. 25-64.

³⁸ J. Pommerat, *Ce qui reste ce sont les œuvres*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 118.

cominciano ad avere una timida eco sotto forma di recensioni. Ma è solo nel 2007, che la sua trilogia - *Au Monde* (2004), *D'une seule main* (2005) e *Les Marchands* (2006) - che esplora alcuni temi ricorrenti nella sua opera (le relazioni familiari, i rapporti di potere, i rapporti di lavoro), presentata al festival di Avignone,³⁹ incontra il grande pubblico, facendo esplodere il 'caso' Pommerat.

Les Marchands

Les Marchands è una 'favola teatrale' che racconta la cronaca ordinaria di una donna disoccupata, disperata all'idea di essere l'unica a non essere assunta a Norscilor, la fabbrica d'armi che dà lavoro a tutta la regione.⁴⁰ In seguito ad un'esplosione accidentale, la fabbrica è però costretta a chiudere e ventimila operai perdono il lavoro. Mentre la catastrofe si abbatte sugli abitanti, la nostra disoccupata, obbedendo a delle voci che glielo suggeriscono, commette un'autentica follia: per 'salvare' i suoi concittadini dalla chiusura della fabbrica, sacrifica suo figlio, facendolo cadere dal ventunesimo piano. Dopo questo gesto incomprensibile, ed in assenza di qualunque logica, come in una favola, per l'appunto, avviene il 'miracolo': la televisione annuncia lo scoppio di una guerra, la fabbrica riapre le porte e tutti tornano a lavorare. La storia è presentata seguendo un artificio che dissocia dizione e rappresentazione. Da una parte c'è il racconto 'parlato' della voce *off* di una narratrice - l'amica della donna disoccupata - che espone i fatti secondo il suo punto di vista; dall'altra, le scene rigorosamente mute degli attori. La recitazione, però, non mima il testo, ma racconta, a modo suo, quello che il testo non dice o non può esprimere. «Le scene che accompagnano, sul palcoscenico, il racconto della narratrice - precisa Joël Pommerat - non sono semplicemente illustrative. Completano la parola della narratrice, o la rimettono in discussione».⁴¹ La *diegesis* e la *mimesis*, sono quindi apparentemente riunite in questo spettacolo per fornire in realtà due versioni distinte della stessa storia, fornendone due versioni diverse. Nella prefazione dell'edizione dei *Marchands*, come un manifesto di poetica, l'autore ci tiene a precisare che «la scrittura di questa pièce è costituita dall'insieme di queste due dimensioni, [il racconto e la recitazione] che saranno riunite soltanto in occasione delle rappresentazioni».⁴² La dizione e l'*opsis* veicoleranno ognuna un diverso piano di realtà, in maniera dialettica, sfruttando appieno il principio di

³⁹ Diretto all'epoca da Vincent Baudriller e Hortense Archambault.

⁴⁰ La data di creazione dello spettacolo *Les Marchands* è il 24 gennaio 2006 al Théâtre National de Strasbourg, con Saadia Bentaïb, Agnès Berthon, Lionel Codino, Eric Forterre, Murielle Martinelli, Ruth Olaizola, Jean-Claude Perrin, Marie Piemontese. Le luci sono di Eric Soyer, e il paesaggio sonoro di François Leymarie (musica, rumori, bisbigli degli attori amplificati dai microfoni HF).

⁴¹ J. Pommerat, *Les Merchands*, Actes Sud-Papiers, 2006, p. 5.

⁴² *Ibidem*

contraddizione brechtiano, come principio fondatore dell'atto artistico.
Vediamo l'*incipit* :

La voce che ascoltate in questo momento
é la mia voce.
Dove io sia nel momento in cui vi parlo non ha nessuna importanza
credetemi.
Sono io quella che vedete lì,
ecco quella sono io che mi alzo
sono io che sto per parlare...
Ecco sono io che parlo...

Ero la sua amica,
quella che vedete là, seduta affianco a me.
La sua amica.
Lo so questa parola é vaga
ma ero la sua amica.

Lei pensava e lo pensavo anch'io allora
che fosse naturale
mantenersi in contatto
con
delle persone
che erano
morte...

Solo i morti diceva hanno un'esistenza vera.
una vita reale.
Per lei solo i morti vivevano.
Quindi noi parlavamo con i morti.
Parlavamo con i morti
anche abbastanza regolarmente.⁴³

La voce fuori campo registrata, neutra, atonale, introduce la vicenda come in un flusso di coscienza, mentre le figure sulla scena sono una presenza silenziosa, muta. Nessun dialogo, nessuna parola é pronunciata dagli otto attori, impegnati in uno spartito gestuale molto sobrio, ma preciso. Gli attori 'vivranno' sulla scena le quaranta sequenze (di cui é composto il testo), eseguendo con estrema precisione dei gesti semplici, fondati su una grande economia, compiendo azioni altrettanto semplici, quotidiane (stringersi la mano, stare seduti davanti alla televisione, ricevere un'amica o dei parenti). I loro gesti sono discreti, ed essenziali, la recitazione é minimalista, per non dire assente. La fisionomia degli attori dà un'impressione di familiarità, di vicinanza, la loro apparente «normalità» li avvicina alle persone ordinarie, ne fa delle persone qualunque, che ci assomigliano. La donna disoccupata, ad esempio, é bassina, minuta, ciiccottella, mentre la sua amica (la narratrice) é molto magra ed ha un

⁴³ J. Pommerat, *Les Marchands*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2006, p. 7.

volto scolpito, angoloso, tragico. L'assenza di trucco teatrale, e gli abiti *prêt-à-porter*, di taglio moderno, contribuiscono a rafforzare quell'impressione di *monsieur e madame tout le monde*. Nella realizzazione presentata al pubblico di Avignone, e poi replicata fino ad oggi, la scena si presenta a sua volta come uno spazio mentale, un'astrazione che traduce in luce, spazio e forma teatrale, il sentimento di angoscia, di noia e di depressione della donna disoccupata. Il palcoscenico, concepito intenzionalmente come una camera oscura, è talmente vuoto e spoglio, da sembrare immenso. Solo qualche raro accessorio e qualche mobile prendono posto sulla scena: un tavolo, una sedia, una lampada, il bancone di un bar, una televisione accesa. Immersi in una penombra surreale, solcata da fasci di luce, gli attori vivono nei diversi luoghi del racconto: l'appartamento al ventunesimo piano, completamente vuoto, dove abita la donna che non lavora; il bar, la fabbrica, l'appartamento dell'altra donna, quella che lavora, ecc. Per lo più immobili, più che recitare, gli attori bisbigliano, sussurrano, mormorano tra di loro dei suoni indistinti, pressoché inudibili. Isolate nell'immensità di questo spazio astratto, le loro figurine si stagliano nel chiaroscuro come ombre avvolte da un'aura di mistero, perse in un'esistenza vuota. E se il senso del vuoto ricorda l'universo metafisico di Edward Hopper, le tenebre richiamano i grigi ed i neri della pittura di Soulages. Nel procedere del racconto, realtà ed immaginazione cominciano a confondersi, mentre il quotidiano, apparentemente banale, della donna comincia a popolarsi di fantasmi. Quanto alla televisione, che emette lampi di luce bluastra, si direbbe un medium luciferino sintonizzato sul mondo dei morti, evocato dalla voce recitante:

Uno di quei giorni
fu il giorno in cui la mia amica vide apparire sua madre per la prima
volta da quando era morta.
Dietro il bancone del bar.
Le braccia cariche di fiori
come se prendesse il volo.
Sua madre la guardava e la sosteneva con tutte le sue forze. [...]

Spesso
come quella sera
dopo terribili preamboli
é alla televisione
che
si manifestavano i morti.

E quella sera
per fortuna
fu un morto molto particolare che ci diede un segno: il padre
della mia amica.
La mia amica era pazza di gioia.
Noi li vedevamo

e potevamo parlare loro attraverso la mia televisione.⁴⁴

Nel prosieguo della storia, la porosità tra realtà e immaginario si accentua, mentre il mondo reale è sempre più contaminato dalle *visioni* della donna, provocando un senso diffuso di malessere:

Lei vedeva il mondo in cui viviamo come un mondo
che non è vero.

Un mondo nel quale noi immaginavamo di vivere
Senza renderci conto che non ci vivevamo. [...]

Mi succedeva spesso quando ero al lavoro
di ripensare a
tutti questi avvenimenti che vivevo fuori.
Di ripensare alle discussioni con la mia amica a proposito
di questa vita presente
che credevamo di vivere e che non sarebbe vera
e a proposito della morte, che essa sarebbe vera, e che soprattutto sarebbe la vita.⁴⁵

Ad accentuare il sentimento perturbante d'*inquietante étrangeté*, l'eco dei passi degli attori, amplificato in differita, risuona forte nel silenzio, ma disgiunto dall'azione di camminare. Quanto agli ormai celebri cambi di scena (ottenuti grazie a macchinisti che realizzano, nel buio, le manipolazioni in tempi serratissimi, coadiuvati dagli attori), essi sono talmente fulminei da risultare praticamente impercettibili. Sembrano irreali, magici: dopo un *noir* di pochi secondi, ad esempio, la scena appare radicalmente trasformata, inquadrata da un punto di vista diverso. Grazie ad una minima variazione della posizione degli attori e dei mobili, è come se l'occhio di una telecamera invisibile la stesse filmando da un'altra angolatura. La rapidità dei cambi permette così una sorta di montaggio cinematografico delle scene.⁴⁶ Il mondo strano, oscuro, in cui evolvono i personaggi sulla scena, proiezione della sofferenza psichica della donna, contrasta con il racconto della narratrice, che, malgrado la sua voce soave, prende le distanze dalle azioni e solleva dubbi sulla loro effettiva realtà. Le parole del racconto sono semplici, quasi banali, il linguaggio non è mai ricercato, è una poesia 'senza aura', che produce un effetto destabilizzante:

Lei si sbagliava certo spesso su questo genere di percezione
che aveva delle cose,
e delle persone.
No, lei non aveva sempre perfettamente il senso della realtà.⁴⁷

⁴⁴ Ivi, p. 19 e 21.

⁴⁵ Ivi, p. 20 e 24.

⁴⁶ Sull'influenza degli effetti cinematografici nel teatro di Joël Pommerat, cfr. M. Chabrol, T. Karsenti, *Théâtre et cinéma: imaginaires croisés*, PUR, coll. «Le Spectaculaire», 2013.

⁴⁷ J. Pommerat, *Les Marchands*, cit., p. 16.

L'autore ci aveva avvertito, nell'introduzione, che il racconto «non ha nessuna affidabilità oggettiva», e che «i fatti espressi in risonanza con la parola, in certi casi, la smentiscono». ⁴⁸ Nei *Marchands* lo scarto tra verità e apparenza si approfondisce, insieme alla confusione tra realismo e illusione. Il tema del lavoro è raccontato attraverso il vuoto quotidiano della donna disoccupata, col suo progressivo slittamento nella follia. Si tratta dei due «poli» ⁴⁹ intorno ai quali verte tutta la ricerca di Pommerat: il polo fantastico e il polo politico, sociale dello sfruttamento del lavoro, dialettizzati in una tensione biunivoca, permanente. L'autore non sviluppa una tesi sociologica, storica, o politica (lo spettacolo non rientra nella categoria del teatro didattico o documentario), ma usa l'illusione e l'enigma della favola per confondere i due poli, e complicarne la ricezione. Una scena muta mostra gli operai che lavorano alla catena di montaggio, mentre la narratrice evoca la problematica del lavoro in termini ambigui: il lavoro è un diritto – suggerisce il testo – ma fa di noi dei 'mercanti'.

Il lavoro è un diritto ma è anche
un bisogno,
per tutti gli uomini.
È anzi
il commercio
di noi tutti.
Perché è grazie a lui che viviamo.
Noi siamo uguali ai commercianti,
dei mercanti.
Noi vendiamo il nostro lavoro.
Noi vendiamo il nostro tempo.
Ciò che abbiamo di più prezioso.
Il nostro tempo di vita.⁵⁰

Questo passaggio dispiega le contraddizioni del racconto ed apre alla riflessione (gli operai stanno costruendo armi), mentre la cifra fantastica, principale motore della favola, lavora all'inattendibilità della storia. La donna che sacrifica il figlio buttandolo dal ventunesimo piano, sicura che il suo gesto inconsulto farà riaprire la fabbrica, ottiene apparentemente il 'miracolo'. Ma l'illusione è di breve durata. Apprendiamo infatti rapidamente che la fabbrica ha riaperto, in realtà, perché è appena scoppiata una guerra. La ripresa del lavoro degli operai sarà, quindi, all'origine del massacro di una massa indifferenziata di esseri umani ignari, ridotti a carne da cannone, prefigurato dall'infanticidio. Mentre il tempo scorre lento, come dilatato, dall'inizio alla fine, la storia continua a galleggiare in una sorta di indeterminazione diffusa. L'autore non fornisce nessuna giustificazione dell'atto incredibile della donna, o delle

⁴⁸ Ivi, p. 5.

⁴⁹ *Pôles* è, per l'appunto, il titolo di una delle prime pièce di Pommerat.

⁵⁰ J- Pommerat, *Les Marchands*, cit., p. 31.

apparizioni, affidando allo spettatore il compito di «completare a suo modo, anche in sogno, il senso di questa favola».⁵¹ Complice la serenità rassicurante della voce fuori campo, che prosegue il filo del racconto, lo spettatore scivola lentamente in questo mondo parallelo popolato di fantasmi, un mondo magico, enigmatico che diventa assolutamente reale. La scena in bianco e nero, dominata dal chiaroscuro, l'atmosfera felpata, unite alla sensazione di incertezza, di galleggiamento, 'aspira' letteralmente lo spettatore, lo attira verso di sé. Non è più la scena a 'andare verso' il pubblico, ma è quest'ultimo ad essere invitato su una scena che sembra allontanarsi, impalpabile e capziosa. I diversi linguaggi della scena concorrono ad un'esperienza sensoriale totale dello spettatore, sulla base di un dispositivo 'immersivo' fondato sull'estetica della 'prossimità'. Dal canto suo, la drammaturgia della favola, il cui senso resta costantemente *tremblé*,⁵² in bilico tra varie interpretazioni possibili, 'apre' il significato, lasciando un varco all'immaginazione dello spettatore. Il flusso di coscienza del narratore guida ed accompagna lo spettatore,⁵³ ne acuisce la curiosità convalidando o criticando le azioni rappresentate sulla scena, come un rapsodo il cui racconto sdoppia costantemente l'azione, creando un margine di dubbio e di riflessione. La drammaturgia e l'indeterminazione della storia fantastica, non risolvono la dialettica tra questi due «poli», ma la lasciano costantemente sul filo, senza mai scioglierne l'ambiguità, obbligando lo spettatore a rimanere brechtianamente in allerta. Dopo questa irreale immersione nell'inconscio, il pubblico prova la sensazione diffusa di assistere all'emergenza di qualcosa che allarga il suo orizzonte d'attesa, la gamma delle sue percezioni. L'indeterminazione del testo, il suo linguaggio semplice, orale, quotidiano, i personaggi ordinari, 'trasparenti', protagonisti di una storia banale, ma che poco a poco si colora di *merveilleux*, la camera oscura ed il montaggio cinematografico, l'immobilità degli attori, la loro recitazione, i cambi di scena fulminei, l'amplificazione straniante del suono, contribuiscono a creare un'atmosfera onirica e perturbante. Uscendo dal teatro, si ha l'impressione di svegliarsi dopo qualche sonno bizzarro, in cui le cose più ordinarie avevano il fascino strano, impenetrabile, caratteristico del sogno «provocato dall'insonnia».⁵⁴ In bilico tra l'onirismo di Strindberg e le storie senza storia dei romanzi di Duras, sospesi tra lo spazio vuoto di Brook ed il set cinematografico di Godard, gli attori evolvono in una sorta di teatro d'ombre sospeso tra iperrealismo e straniamento. La loro

⁵¹ Ivi, p. 5.

⁵² Una delle sue pièce si intitola, infatti, *Je tremble*.

⁵³ Vedi François Flahault (che Pommerat cita come uno degli ispiratori della sua poetica), *Contraste entre la parole du conteur et celle des personnages du conte*, in «La pensée des contes», Paris, Anthropos, Economica, coll. «Psychanalyse», 2001, pp. 35-40.

⁵⁴ Secondo la felice formula utilizzata di Gilles Deleuze, in *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 163.

recitazione, la loro 'presenza' enigmatica, diventano così una componente fondamentale del 'teatro d'autore' di Joël Pommerat.

La catena di montaggio

I due 'poli' tematici dei *Marchands* si agglutinano intorno ad un *nodo* centrale: mostrare l'alienazione del lavoro o dell'assenza di lavoro. Si tratta di un tema tipico, che irriga molti testi di Joël Pommerat, e la cui ricorrenza è sintomatica. Il tema si cristallizza in un'immagine, che può essere considerata la scena primaria dei *Marchands*: quella della catena di montaggio. L'idea è nata visionando un documentario girato in una fabbrica russa, dove gli operai eseguivano un lavoro estremamente ripetitivo: spostare dei blocchi di terra, reiterando lo stesso gesto, lo stesso movimento, otto ore al giorno, per tutta la vita. «Questi operai erano come assenti da se stessi, sembravano dei fantasmi fatti di carne: i corpi erano lì, ma la loro anima era altrove, si era assentata; era un'immagine al tempo stesso terribile e bella».⁵⁵ Pommerat non intende parlare del lavoro, spiegandolo a partire da una tesi, da una dottrina. Per parlare del proletariato ha bisogno di trasporre la dimensione politica in una realtà concreta, in grado di tradurre scenicamente l'alienazione dei 'corpi al lavoro'. È una rinuncia a spiegare che nei *Marchands* diventa radicale, dando vita ad una favola teatrale 'senza parole', cioè senza dialoghi, ed in cui il filo della narrazione è affidato solo alla presenza straniante della voce fuori campo. La fibra tragica, e al tempo stesso poetica, dell'*assenza d'anima*, che l'aveva colpito nel documentario russo deve essere trasposta nella rappresentazione del gesto stesso del lavoro, dell'atto di lavorare. L'idea della catena di montaggio si cristallizza quindi a partire da quest'immagine e prende corpo, diventando il generatore di tutto il lavoro successivo. Essa è sufficientemente concreta per evitare il rischio di una riproduzione documentaria della condizione 'operaia', tipica del teatro politico-sociale degli anni 1970-80. La scena della catena di montaggio (che dura quattro minuti) necessita settimane e settimane di prove e d'improvvisazioni, prima di rivelarsi probante. Immersa in un'atmosfera fantasmatica e irreale, in virtù del movimento stilizzato dei corpi intorno ad un gesto solo immaginato, la fatica alienante e ripetitiva della fabbrica diventa un paesaggio interiore, ciò che Gilles Deleuze chiamerebbe un «percepto»,⁵⁶ una percezione epurata da qualsiasi concessione psicologica. Per evitare di mimare l'azione dell'operaio alla catena di montaggio, Pommerat decide di non mostrare il gesto della manipolazione degli oggetti sulla linea di produzione, ma solo un movimento d'insieme: le mani degli attori sono

⁵⁵ J. Pommerat, nell'ambito delle *Journées d'études* all'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, cit.

⁵⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Percepto, affetto e concetto*, in G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, trad. A. De Lorenzis, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002.

infatti nascoste sotto la striscia nera della catena di montaggio, posta a metà del loro corpo. Il gesto é appena evocato dal movimento complessivo delle braccia degli attori 'al lavoro', sicché lo spettatore può solo immaginare che sotto la linea di produzione si stia manipolando qualcosa di concreto, con un peso ed una realtà propria. Con l'aiuto del suono e della luce, gli attori reinventano, durante le prove, una linea di produzione immaginaria, improvvisando ciascuno un movimento diverso, trovando una propria specifica posizione rispetto ad essa e ai propri compagni : «L'unico modo di avvicinarci alla rappresentazione dell'operaio, era di creare la nostra propria fabbrica e di lavorare veramente, noi».⁵⁷ Partendo dalla sequenza del documentario russo e da un lavoro di esplorazione interiore, gli attori, messi in situazione, traducono in atti, gesti, stati d'animo e movimenti ripetitivi, il loro personale 'paesaggio' dell'alienazione del lavoro. È la cifra degli spettacoli di Pommerat, che non *spiegano* né *descrivono*, ma traspongono dei concetti, delle tematiche o dei *nodi esistenziali* in 'paesaggi interiori'. Si tratta di paesaggi dai confini sfuggenti come quelli dei romanzi 'oscuri' di Thomas Bernhard, uno dei suoi autori di riferimento. A questo proposito, Bernhard scrive:

I miei scritti parlano solo di paesaggi interiori, una cosa che la maggior parte della gente non vede: non vedono quasi niente all'interno dei miei libri, perché si immaginano sempre che dentro é buio e allora evidentemente, non vedono niente. Credo di non aver mai descritto un paesaggio in nessuno dei miei libri. Perché non esiste. Io non faccio altro che scrivere dei concetti: 'il mare', o 'le montagne' oppure 'una città' o ancora 'le strade', ma a cosa assomigliano, credo di non averlo mai detto. Non ho mai fatto descrizioni di paesaggi, la cosa non mi ha neanche mai interessato.⁵⁸

In assenza di testo e di parole, le azioni fisiche degli attori costituiscono un poema drammatico corporeo, fatto di spazi vuoti e di silenzio, attraverso i quali la drammaturgia aperta di Pommerat iscrive il suo dialogo permanente con la scena. Non essendo stata trascritta nel testo dei *Marchands*, la sequenza muta della catena di montaggio assurge a paradigma di un'opera che si dispiega essenzialmente con e sulla scena.

La necessità di formare una troupe

Prima di essere 'scrittore', Joël Pommerat é stato attore. Ha debuttato a 19 anni, e per quattro ha lavorato nelle compagnie amatoriali, per poi smettere di recitare e cominciare a scrivere. Grazie anche a questa doppia formazione, potremmo dire che il suo approccio del teatro é totalizzante, e tende a fare della scena un *luogo*, più ancora che un *mezzo*, di conoscenza.

⁵⁷ J. Pommerat, *Comment travaillons-nous?*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles, cit.*, p. 106.

⁵⁸ T. Bernhard, *Monologues à Majorque*, in idem, *Evénements*, trad. Dominique Petit, Paris, L'Arche, 1988, pp. 69-70.

Nel 1987, inizia, da autodidatta, un percorso solitario di ricerca e di scrittura durato quattro anni, in cui utilizza la sua esperienza fisica della scena, in quanto serbatoio emotivo ed intellettuale, a cui attingerà non solo nel suo futuro lavoro con gli attori, ma anche nella sua pratica d'autore.

Pur avendo deciso che non sarei diventato attore, ho conservato preziosamente, ed in modo molto fisico, il ricordo di quello che mi aveva spinto sulla scena: il perché si entra nella luce e nel silenzio, perché se ne esce, entro quali limiti ci si tiene, quale soglia si varca. Ho capito tutto questo attraverso il corpo, è una comprensione che, per quanto mi riguarda, parte dal corpo e si trasmette al pensiero. Ho deciso di cercare il teatro a partire dalle mie sensazioni. E mi sono sentito immediatamente libero, padrone e responsabile di ciò che avrei creato.⁵⁹

L'attore è infatti il centro di quest'avventura collettiva e la ricerca è talmente personale ed esigente da aver bisogno di interpreti vergini, che non siano già iniziati alle tecniche tradizionali in voga nelle scuole o nei conservatori. Risultato: i suoi attori non sembrano 'recitare' e propongono una qualità di 'presenza' molto particolare. Pommerat ha bisogno di costituire un gruppo nuovo, una vera e propria troupe che sposi un movimento generale di ricerca. Fin dall'inizio il suo modo di procedere è stato originale: l'attore-autore ha cercato i suoi futuri compagni di strada mettendo un annuncio sul giornale. Saadia Bentaïeb, una delle sue attrici storiche, ricorda a questo proposito:

Il mio incontro con Joël risale al 1996, in occasione di uno spettacolo-atelier intitolato *Présences*. Aveva messo un annuncio su *Libération*, in cui si presentava come un autore in cerca di attori desiderosi di confrontarsi con la scrittura.⁶⁰

Lo stage permette a Joël Pommerat di conoscere concretamente i suoi attori a partire dal lavoro sulla scena, ed è un modo di procedere che conserva tuttora. È significativo tuttavia che il primo contatto avvenga attraverso la scrittura ed il 'racconto': prima di incontrarli per l'audizione, fin dal suo annuncio Pommerat chiede ad ognuno di scrivere una lettera di presentazione con la propria 'biografia'. Aggiunge Saadia Bentaïeb:

Quest'idea mi è piaciuta e gli ho inviato sei pagine un po' deliranti in cui parlavo di tutto: della mia nascita nella casa familiare sopra al garage di mio

⁵⁹ J. Pommerat, *Dialogue entre Claudine Galea et Joël Pommerat, novembre-décembre 2005*, in «Ubu, Scènes d'Europe», nn. 37/38, Avril 2006, p. 54.

⁶⁰ S. Bentaïeb, *Ce n'est pas un théâtre où l'on fabrique. Entretien avec Maïa Bouteillet*, in «Ubu, Scènes d'Europe», nn. 37/38, Avril 2006, p. 77.

nonno in Algeria, dove ho vissuto fino all'età di quattordici anni, della mia passione per gli Stones.⁶¹

In seguito, l'autore manda ai candidati selezionati, delle tracce scritte del futuro lavoro:

Per lo stage, ci aveva inviato un manoscritto con alcune scene e delle note drammaturgiche sulla ricerca che voleva portare avanti. Proprio queste note hanno intensamente stimolato il mio interesse, e determinato il desiderio di lavorare con lui, dato che, all'epoca, non ci conoscevamo affatto.⁶²

A poco a poco, grazie agli stage, Pommerat costituisce una struttura nomade con un gruppo di quindici-venti attori, e nel 1990 fonda la sua compagnia, dal nome fortemente simbolico: Compagnie Louis Brouillard, che denota ancora una volta la sua diffidenza nei confronti della parola.

Ho scelto la parola *brouillard* (nebbia) in opposizione a *clarté* (chiarezza) e al dogma: *Chi pensa bene, enuncia chiaramente*. Sottinteso: la parola deve circoscrivere tutto, e quello che non si può definire con la parola, non ha né senso, né realtà. È il fantasma di dominazione, di controllo assoluto tramite la parola e il testo, tipico dell'*esprit* francese.⁶³

Nel 2003, giorno dei suoi quarant'anni, firma con la sua compagnia un contratto di natura prima di tutto etica, che sigla un impegno reciproco a tempo praticamente illimitato.

Tre anni fa, ho enunciato il mio progetto di realizzare una creazione all'anno, come un progetto di vita, un progetto di relazione al tempo. Una creazione all'anno per quarant'anni. Lo posso dire in modo ufficiale : con un certo numero di attori che fanno parte del gruppo, al momento sono sette, mi sono impegnato ad affidare ad ognuno di loro una parte, una bella parte, in ciascuno dei miei testi futuri, per i prossimi quarant'anni. [...] Quello che domando è di continuare a restare nella passione della ricerca e di assumersi la responsabilità e l'impegno che questa implica.⁶⁴

Prima di ogni altra cosa, la sua 'fabbrica' mette radicalmente in discussione il normale sistema di produzione che prevede in media due mesi di prova, con un gruppo di attori provenienti generalmente da orizzonti molto diversi tra loro. A un professore che gli chiedeva se Patrice Chéreau fosse

⁶¹ M. Piemontese, *Nous sommes comme les points d'appui de ces présences particulières qu'il cherche à créer. Entretien avec Maïa Bouteillet*, in «Ubu, Scènes d'Europe», nn. 37/38, Avril 2006, p. 81.

⁶² R. Otaizola, *Au plus près de nous. Entretien avec Claudine Galea*, in «Ubu, Scènes d'Europe», nn. 37/38, Avril 2006, p. 84.

⁶³ J. Pommerat, *C'est bien de moi qu'il est question*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 37.

⁶⁴ J. Pommerat, *Théâtres en présence*, cit., pp. 6-7.

per lui un riferimento, Pommerat ha risposto laconico : «Chéreau é un regista che prova due mesi con attori famosi e scenografie fastose, io mi sono costruito contro questa modalit  di produzione».⁶⁵ I suoi modelli sono piuttosto Peter Brook⁶⁶ e Ariane Mnouchkine: come nel loro caso, il suo teatro presuppone un rapporto di continuit  nel tempo, allenamento quotidiano e conoscenza reciproca.

Corsi e ricorsi : il collettivo e l'attore-creatore

La ricerca di Pommerat sembra riprendere, riproponendole in una forma nuova, alcune istanze della rivoluzione teatrale del maggio del '68 e sviluppate nel decennio successivo. Partendo dalla critica della societ  dello spettacolo, la rivoluzione del '68 mise violentemente in discussione il logocentrismo centralizzatore del regista, al fine di promuovere nuove forme di ricerca artistica, fondate sulla sperimentazione, sul lavoro collettivo, l'autonomia dell'attore e l'invenzione di un nuovo rapporto attore-spettatore.⁶⁷ Sembra quindi interessante, per precisare la specificit  della ricerca sul gesto di Pommerat, mettere a confronto i *Marchands* con uno spettacolo simile di Jean-Pierre Vincent: *Germinal*, creazione collettiva liberamente ispirata al romanzo di Zola, che inaugur , nel 1975, la sua prolifica direzione del Th atre National de Strasbourg.⁶⁸ Molti elementi

⁶⁵ J. Pommerat, nell'ambito delle *Journées d' tudes* all'Universit  de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, cit.

⁶⁶ Jo l Pommerat   stato 'artiste en résidence' al teatro delle Bouffes du Nord a Parigi, invitato da Peter Brook (2006-2012), prima di essere associato all'Odéon-th atre de l'Europe (2010-2013) e attualmente al Th atre National di Bruxelles.

⁶⁷ Oggi assistiamo nuovamente al ritorno in forza dei collettivi teatrali e alla ricerca di modi nuovi di fare teatro che abolendo le antiche gerarchie, rimettono l'attore al centro del processo della creazione artistica. Quella dell'ancillarit  dell'attore   una polemica che si ripresenta periodicamente in Francia. In Italia la situazione   molto diversa, basti pensare alla figura dell'attore-autore, presente nella tradizione del teatro di narrazione, in cui l'attore si presenta sulla scena come un soggetto narrante. Questo tipo di teatro necessita di ben poche cose: una tavola, una sedia, un palchetto, mentre la scenografia ed i costumi sono praticamente neutralizzati, le luci ridotte all'essenziale. In un siffatto contesto, l'attenzione dello spettatore si porta essenzialmente sull'attore, la sua parola e la sua recitazione. Questa forma di teatro (che non esiste in Francia),   tipicamente italiana. Basta pensare, tra gli altri, a Marco Baliani, (*Corpo di stato*, (2004); ad Ascanio Celestini (*Radio clandestina*, (2000), *Storia di un scemo di guerra* (2004); *La pecora nera* (2006); a Laura Curino e Gabriele Vacis, *Olivetti, Camillo alle radici di un sogno*; a Davide Enia, *Italia-Brasile 3 a 2* (2002) ; *Maggio'43* (2004); a Moni Ovadia, *Le balladin du monde yiddish*, 2002 e a Marco Paolini, *Il racconto del Vajont* (1995) e *I-TIGI, canto per Ustica*, (2000). L'attore-narratore, che pu  incarnare pi  di un personaggio, si iscrive nella tradizione popolare del cantastorie e nella tradizione dei monologhi (affabulazioni) di Dario Fo, di cui eredita la dimensione civica, politica e letteraria.

⁶⁸ «*Germinal*» d'après Emile Zola. *Projet sur un roman*, la cui prima ebbe luogo nell'ottobre del 1975 al Th atre National de Strasbourg,   uno spettacolo di Jean Badin, Jacques Blanc, Claude Bouchery, Patrice Cauchetier, Herv  Cellier, Bernard Chartreux, Philippe Clevenot, Christiane Cohendy, Christine de Conninck, Jean Dautremay, Yveline Dautremay, Michel Deutsch, Evelyne Didi, Andr  Engel, Yves Ferry, Michèle Foucher, Bernard Freyd, Jean-François Lapalus, Daniel Lindenberg, Laurence Mayor, Dominique Muller, Sylvie Muller,

apparentano questi due spettacoli ed in entrambi casi la disgiunzione tra parola e recitazione viene messa al servizio del racconto. Gli attori di *Germinal*, infatti, leggono brani del romanzo di Zola, recitandone di tanto in tanto alcuni frammenti, con gli effetti di disgiunzione fra il racconto e il corpo degli attori che abbiamo già constatato a proposito dei *Marchands*. Anche in *Germinal*, infatti,

ciò che si vedeva era completamente disgiunto da quello che si ascoltava. Il testo che si ascoltava non era un commento di quello che si vedeva, ma una sorta di colonna sonora parlata, parallela alle azioni sulla scena, e che non parlava della stessa cosa.⁶⁹

Quello che li distingue, è il modo di concepire il *gestus* degli attori. Il collettivo di Vincent, permeato di materialismo storico, intende restituire lo statuto di *soggetto* ad una classe in piena trasformazione, il proletariato, riposizionando al centro della scena il suo *habitus* sociale. *Germinal* propone, infatti, una serie di 'quadri' (*tableaux*), di scene su un palcoscenico nudo, che descrivono alcuni momenti di vita della classe operaia, prendendo il posto delle descrizioni del romanzo. Pulire con abbondante acqua un pavimento sporco di carbone, bere un caffè troppo caldo, attraversare con estrema lentezza il palcoscenico al ritorno dal faticoso lavoro in miniera, lavare in una bacinella gli uomini tornati dalla miniera : questi quadri *descritti* dagli attori grazie alla ricostituzione di semplici azioni quotidiane, diventano azioni reali, gesti autentici 'rubati' alla quotidianità dei lavoratori. In *Germinal*, la categoria del 'tipico' sociale s'incarna in situazioni realiste, concrete, come la scena del lavaggio del pavimento proposta da Michèle Foucher, sorta di Madre Coraggio della miniera.⁷⁰ La concezione di Zola, per cui il personaggio naturalista è un uomo reale, fatto di carne e muscoli, ed il cui gesto rompe l'astrazione del teatro romantico e borghese, viene ripresa dagli attori di Vincent. Ma

Nicky Rieti, Alain Rimoux, Laurent Sandoz, Jean-Jacques Scheffer, Jean Schmitt, Karel Trow, Hélène Vincent, Jean-Pierre Vincent. Recitato da: Jean Badin, Claude Bouchery, Philippe Clevenot, Christiane Cohendy, Jean Dautremay, Yveline Dautremay, Evelyne Didi, Yves Ferry, Michèle Foucher, Bernard Freyd, Jean-François Lapalus, Laurence Mayor, Alain Rimoux, Laurent Sandoz, Jean-Jacques Scheffer, Jean Schmitt, Hélène Vincent.

⁶⁹ J. P. Vincent, *Le désordre des vivants, Mes quarante-trois premières années de théâtre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « Mémoires », 2002, p. 45.

⁷⁰ «La Maheude lava con cura il pavimento, mentre fa i conti tra sé e sé dei proventi della giornata di lavoro 'In tutto, porteranno nove franchi. A casa siamo sette. Papà e Zacharie, tre; fa sei... Catherine e Bonnemort, due; fa quattro, quattro e sei, dieci [...] poi ricopre il parquet di giornali per evitare che i minatori lo sporchino con le scarpe piene di polvere nera di carbone». Cfr. B. Dort, *Théâtre en jeu. Essai de critique 1970-78*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 182.

laddove Vincent *describe*, Pommerat *racconta*.⁷¹ Quest'ultimo si allontana dalla *descrizione* del dettaglio naturalistico, non mostra il gesto, che ancora l'individuo ad una classe sociale, ma ritrae un vuoto esistenziale, che non è più solo quello di una classe, ma quello dell'uomo in quanto «essere generico». Il materialismo storico evolve e si potenzia. Isolato nel paesaggio oscuro, onirico e angoscioso della sua alienazione, il gesto degli attori di Pommerat è sintomatico della sua particolarissima concezione del personaggio.

Incubazione dell'idea

Il tempo è l'alleato essenziale della ricerca di Pommerat: «il teatro ha bisogno di tempo» e necessita di «attori che non abbiano fretta».⁷² Per questo teatro di *nodi esistenziali*, la gestazione dell'idea, richiede un tempo di incubazione che può andare da sei mesi ad un anno. Pommerat rifiuta di inventare un testo in modo avulso dal contesto della creazione. Quella dell'autore solitario, autoreferenziale e ripiegato su se stesso, gli sembra una maniera di concepire e di pensare il teatro ormai superata: «Voglio uscire dal fenomeno autonomo dell'io. Non posso riflettere, maturare un'idea separata dall'azione. Io sono un uomo di teatro, che reagisce a situazioni concrete». ⁷³ All'inizio quindi esiste solo il germe di un 'soggetto', un'idea che nasce il più delle volte da un'intuizione, da un'immagine e dal bisogno di esplorare una tematica: le relazioni familiari (*Cet enfant, D'une seule main* e *Au Monde*), il rapporto tra le generazioni (*Le petit chaperon rouge*), la famiglia (*Au Monde*), la relazione padre-figlio (*Grâce à mes yeux* e *Pinocchio*), il rapporto col lavoro (*Les Marchands*), col commercio (*La fabuleuse histoire du commerce*), il rapporto tra classi sociali (*Cercles/Fictions*), la guerra, la costruzione e il commercio delle armi (tema onnipresente nei suoi testi), e, per finire, l'iniziazione all'età adulta, tematica che l'autore esplorerà, riscrivendo, a modo suo, la materia di miti e di racconti popolari in *Le petit chaperon rouge*, (2004), *Pinocchio* (2008) e *Cendrillon* (2012).⁷⁴ Per *Le petit chaperon rouge* (*Cappuccetto rosso*), ad esempio, il motore è un ricordo d'infanzia, un'immagine ripescata nelle profondità dell'inconscio, quella della madre che racconta il lungo cammino che percorreva da bambina per andare a scuola: nove chilometri attraverso la campagna e la foresta di pini, con qualunque tempo. «So che questo lungo cammino che ha fatto mia

⁷¹ Ritroviamo così la celebre opposizione stabilita da Lukacs in *Narrare o descrivere* (1936), in *Problèmes du réalisme*, trad. C. Prévost e J. Guégan, Paris, L'Arche éditeur, coll. «Le sens de la marche», 1975.

⁷² J. Pommerat, *Le théâtre a besoin de temps*, in libretto drammaturgico di *Au Monde*, éditions du Théâtre National de Strasbourg, gennaio 2004, p. 4.

⁷³ J. Pommerat, nell'ambito delle *Journées d'études* all'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, *cit.*

⁷⁴ Per arrivare alla sua personale versione, Pommerat si è ispirato alle favole di Perrault (1697), dei fratelli Grimm (1812) e di Walt Disney (1950).

madre, quasi ogni giorno della sua infanzia, ha segnato ed orientato la mia vita».75 A partire da questo ricordo, ed in mancanza di un testo – Joël Pommerat non mette quasi mai in scena testi altrui76 – il lungo periodo che precede la prima prova, corrisponde ad un lavoro di maturazione, sotterraneo e 'incontrollato', di approfondimento del sintomo dedicato alla definizione dell'argomento. Questa ricerca si avvale di un complesso lavoro di preparazione drammaturgica, basata su inchieste, ricerche sul campo, ritagli di giornali, fatti di cronaca, atti processuali, lettura e rilettura di opere letterarie e testi teatrali classici o contemporanei intorno all'argomento. Se il *sintomo* risponde a «percezioni soggettive», manifestandosi in un primo momento nell'ambito della sfera personale, Pommerat lo innesta in seguito su qualcosa di più ampio, all'incrocio tra l'intimo e l'universale: «cerco un argomento che possa unirmi agli altri in un pensiero comune, in una stessa riflessione».77 Il tempo di maturazione deliberatamente lungo riservato alla definizione del soggetto serve a «circoscrivere quelle zone d'ombra» della contemporaneità, i punti oscuri che si celano nello «scarto, nello sfasamento, nella diacronia»78 del tempo presente, nella sua dimensione *inattuale*. Come scrive Giorgio Agamben,

il contemporaneo è colui che fissa lo sguardo sul suo tempo per percepirne non le luci, ma l'oscurità. Tutti i tempi sono oscuri per coloro che ne provano la contemporaneità. Il contemporaneo è quindi colui che sa vedere questa contemporaneità, che è in grado di scrivere affondando la penna nelle tenebre del presente. Può dirsi contemporaneo colui che non si lascia accecare dalle luci del secolo e riesce a captare in loro la parte d'ombra, la loro oscura intimità.79

Le differenti piste di questa ricerca vengono in seguito precisate e approfondite, nel corso di ateliers e laboratori con giovani attori, grazie ai quali Pommerat esplora e sviluppa il senso della tematica a venire, prima di iniziare il lavoro vero e proprio con gli attori della sua compagnia,

75 J. Pommerat, *Il était une fois une petite fille*, in «Ubu, Scènes d'Europe», cit., p. 95.

76 L'eccezione che conferma la regola è rappresentato da *Une année sans été* dell'autrice-regista Catherine Anne, che Pommerat ha realizzato recentemente all'*Hippodrome* di Douai, con Carole Labouze, Franck Laisné, Laure Lefort, Rodolphe Martin, Garance Rivoal. Questo testo, scritto e messo in scena da Catherine Anne nel 1987, l'anno in cui Pommerat ha cominciato a scrivere, costituisce per Pommerat un importante motivo d'ispirazione: «Era il primo testo che Catherine Anne aveva scritto e messo in scena da sola. Che una giovane donna fosse riuscita a mettere insieme questi due aspetti della creazione, è stato per me una rivelazione, uno stimolo». J. Pommerat, nell'ambito delle *Journées d'études all'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle*, cit.

77 J. Pommerat, nell'ambito delle *Journées d'études all'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle*, cit.

78 *Ibidem*

79 G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, trad. M. Rovere, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2008, pp. 19-21 (*Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, 2008).

destinati a recitare nel futuro spettacolo. «Quando preparo una ricerca con la mia équipe, circo scrivo degli obiettivi, costruisco dei territori, degli orientamenti di cui ho il presentimento che siano importanti».⁸⁰ L'autore-regista paragona questo lungo lavoro preparatorio a quello dei pionieri, degli scalatori o degli avventurieri che, nei mesi che precedono la partenza, organizzano minuziosamente la spedizione, studiando i minimi dettagli, al fine di creare le condizioni ideali per una missione fruttuosa. In questa lunga fase di incubazione, Pommerat comincia a mettere a punto tutti gli elementi che comporranno il futuro spettacolo: luci, costumi, audio, scenografia, suono. Diversamente da una produzione di stampo tradizionale, in cui la scenografia, i costumi, le luci arrivano solo nell'imminenza della prima, nel caso di Pommerat il primo giorno di prove, tutti gli elementi scenici sono già pronti ed operativi, proprio come su un set cinematografico. La sala prove, ad esempio, è attrezzata, la scenografia definitiva è già costruita e montata, e un campionario, composto da quaranta-cinquanta costumi, è a disposizione degli attori. Cinquanta proiettori, inoltre, sono pronti ad inventare nuovi effetti di luce, insieme ai microfoni HF degli attori ed ai dodici altoparlanti che servono ad elaborare l'installazione del 'paesaggio sonoro', uno degli elementi forse di maggiore originalità dei suoi spettacoli. Una volta che tutto è pronto per poter iniziare a 'scrivere' lo spettacolo, l'unica cosa che manca è proprio il testo. All'inizio delle prove, infatti, il testo non esiste, non è ancora compiuto, ci sono solo delle frasi, o qualche nota:

Per esempio, nel 2000, prima della creazione dello spettacolo *Mon ami*, per molti mesi avevo scritto dei frammenti di testo, svariati brani di testo, che spesso non avevano nessuna logica e nessun legame tra loro. Non volevo scrivere seguendo una continuità narrativa prestabilita. Gli attori hanno avuto in mano questi frammenti di un testo che non aveva continuità, che consisteva in brani completamente indipendenti gli uni dagli altri, che gli attori dovevano imparare.⁸¹

Il testo, in realtà, cresce con le prove e necessita dell'apporto degli attori. Il testo incompiuto non prevede neanche una scaletta e verrà scritto, giorno dopo giorno, con il concorso degli attori e di tutti gli altri elementi della struttura scenica. Una volta che tutti gli 'strumenti' necessari alla scrittura sono a portata di mano, l'autore di spettacoli può finalmente cominciare a scrivere 'sul palcoscenico'. Il premio Nobel Claude Simon descrive l'importanza del processo stesso dell'atto della scrittura:

⁸⁰J. Pommerat, *C'est bien de moi qu'il est question*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 41.

⁸¹J. Gayot, J. Pommerat, *Comment travaillons-nous?*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., pp. 97-98.

Per quanto mi riguarda, non conosco altri sentieri della creazione che quelli aperti passo dopo passo, cioè parola dopo parola, grazie al procedere stesso della scrittura. Prima di mettermi a tracciare delle linee, sulla carta non c'è nulla, a parte un magma informe di sensazioni più o meno confuse, di ricordi più o meno precisi accumulati, e un progetto vago – molto vago. È soltanto nell'atto stesso di scrivere che qualcosa *si produce*, in tutti i sensi del termine. Quello che mi affascina è come questo 'qualcosa' sia sempre infinitamente più ricco di quello che mi proponevo di fare. Sembra dunque che la pagina bianca e la scrittura abbiano un ruolo almeno altrettanto importante delle mie intenzioni, come se la lentezza dell'atto materiale di scrivere fosse necessaria affinché le immagini abbiano il tempo di addensarsi.⁸²

Come nasce il testo: il 'racconto' del gesto

Il testo che non preesiste alla creazione di uno spettacolo, si prefigura come un'«opera aperta»,⁸³ che si materializzerà durante il *work in progress* delle prove, in un dialogo incessante tra il testo e la scena. È così che le infinite versioni del testo si susseguono, accavallandosi e sovrapponendosi. Questi strati di scrittura drammaturgica e scrittura scenica, posti, depositati gli uni sugli altri formano una sorta di palinsesto, talvolta a più mani. Come il Pierre Menard di Borges che per anni ricopia il *Don Chisciotte* di Cervantès senza cambiare una sola parola, Pommerat afferma di 'riscrivere' sempre sul palinsesto del testo di un altro, di inventare a partire dalla leggenda e dall'immaginario di un testo già scritto, per dargli un nuovo significato.⁸⁴ Nel caso di *Au Monde*, ad esempio, una sua creazione del 2004, le *Tre sorelle* di Cechov sono state il *Chisciotte* ossessivamente riscritto da Pommerat, o meglio l'«ipotesto» su cui l'autore ha vergato gli innumerevoli strati della sua opera *in fieri*.⁸⁵ Ma questo lavoro di stratificazione non deve far pensare ad un'addizione del senso. Al contrario, dopo i primi testi, più verbosi, più *scritti*, Pommerat è approdato ad una scrittura che procede sempre più per rarefazione. All'inizio delle prove di *Au monde*, come aveva già fatto per *Mon Ami* o per *Grâce à mes yeux*, Pommerat non scrive delle vere e proprie scene, ma solo frammenti, a volte di sole tre righe, un breve scambio tra due personaggi, o ancora un monologo di due pagine. Quindi distribuisce questi brani agli attori, a cui fornisce una serie di indicazioni sulle loro parti, sul carattere dei personaggi, la natura dei loro rapporti, il loro grado di parentela, il luogo in cui si trovano. L'autore comincia così a raccontare

⁸² C. Simon, *Préface à «Orion aveugle»* (Skira, coll. «Les Sentiers de la création», Genève, 1970), in idem, *Œuvres*, Éditions Gallimard, coll. «Pléiade», Les Éditions de Minuit, Paris, 2006, p. 1181.

⁸³ Joël Pommerat fa espressamente riferimento al libro di Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

⁸⁴ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

⁸⁵ Una prova del 'second degré' di cui parla Genette, sono i nomi che Pommerat attribuisce ad alcuni suoi personaggi, che riprendono, storpiandoli leggermente, i nomi di personaggi famosi: per esempio, Léon Talkoi, Elda Older, ecc.

ai suoi personaggi, come un rapsodo o un cantastorie, l'incipit di una storia che non c'è.

C'è una grande tavola, una tovaglia bianca, una luce bianca, una finestra, la cui apertura dà sulla strada, il giardino, da cui arriva questa luce, mentre tutto intorno c'è l'oscurità. L'azione si svolge nelle differenti camere dell'appartamento. Gli uomini hanno un vestito e una cravatta, le donne sono molto femminili.⁸⁶

Queste indicazioni ricordano l'abbrivio di una favola, quel 'c'era una volta', che serve a mettere in moto l'immaginario degli attori, che l'autore convoca come co-scrittori per dare un seguito alla sua storia. Il protocollo ed il metodo variano a seconda dello spettacolo, ma lo schema è sempre lo stesso: prima di ogni prova, gli attori imparano rigorosamente a memoria dei frammenti di testo, da anni sono allenati a questo tipo di esercizio che permette loro di imparare e disimparare alternativamente. È una ginnastica mentale che rasenta talvolta l'acrobazia mnemonica:

Quando correggo il testo, può succedere che domandi loro di continuare a tenere a mente la versione precedente e di imparare contemporaneamente il testo nuovo. Alcuni attori hanno sviluppato una memoria fortissima, imparano da una a due pagine di testo in un pomeriggio, come dei computer. Una ginnastica incredibile.⁸⁷

Una volta sul palcoscenico, gli attori si familiarizzano con lo spazio, sperimentando fisicamente il rapporto col suono, la luce, il costume, il partner. A partire da questi frammenti di testo, instancabilmente corretti e riscritti muovendo dal lavoro effettuato, gli attori iniziano ad improvvisare, e mettono *alla prova* il 'testo', facendolo interagire con gli elementi circostanti: «Faccio parlare delle persone, ma non so in anticipo cosa potrà succedere tra di loro, né come si organizzerà l'insieme».⁸⁸ Sono gli attori a scegliere la frase del testo ed il momento in cui dirla, «lasciandosi sorprendere dalla parola scritta», ma rimanendo sempre fedeli alle parole dello spartito consegnato ad ognuno, e che hanno imparato rigorosamente a memoria. «Qualcuno entra, li guarda, si guardano. Allora ad uno di loro viene voglia di dire una certa frase».⁸⁹ Gli attori sperimentano lungamente il loro rapporto col partner, col tempo, con le proprie parole e con quelle altrui, cercando di captare e di esprimere le sensazioni che il complesso ambiente spaziale e sonoro circostante suscita in loro, alla ricerca di una

⁸⁶ J. Pommerat, *Comment travaillons-nous?*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 98.

⁸⁷ J. Pommerat, *Théâtres en présence*, cit., p. 9.

⁸⁸ J. Pommerat, *Comment travaillons-nous?*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 98.

⁸⁹ *Ibidem*

'temperie' emotiva, di una sensazione, di una *Stimmung*, un'atmosfera. «Camminate dicendo il testo, dite una frase, una parola di questo testo solo quando sentite di volerlo fare. Ma soprattutto, autorizzatevi a non dire nulla, a non fare altro che ascoltare».⁹⁰ Questa prima fase corrisponde al lavoro di 'sottrazione' precedentemente evocato. Il silenzio e il vuoto costituiscono una propedeutica per ottenere quello stato di abbandono, di *laisser être*, di rilassamento, che Pommerat richiede, e che consiste nel posarsi semplicemente all'interno di uno spazio, in modo naturale, senza necessariamente 'fare' qualcosa, ma esercitando una delle facoltà essenziali del teatro: quella di ascoltare. Le parole della 'seconda figlia', in una delle svariate versioni di *Au monde*, sembrano una sorta di manifesto di questo metodo. 'Guardare' il silenzio ed 'ascoltare' il vuoto assurgono qui a dimensione quasi metafisica, e non per niente 'sinestetica', dell'essere *au monde* (cioè sulla scena).

Che fortuna avere ancora questo giardino
tutto nostro
in piena città
i rumori della città sono attutiti
sembra di essere altrove
guarda questo silenzio
è come se mi accarezzasse in fondo agli occhi
dentro (all'interno)
tutto questo verde
questi alberi
questa vita che non vediamo
migliaia
forse milioni di vite, vite di insetti
alcuni sono appena più grandi di granelli di polvere
forse (è) l'ultimo posto di questa città
dove si ascolta (il silenzio) (degli)
uccelli
quando sono qui
rifletto,
e mi dico: esiste (al mondo) una più grande ricchezza di
tutto questo vuoto?⁹¹

Fare il vuoto è la premessa *per poter abitare pienamente l'istante presente*. Cercare uno stato di abbandono, di oblio di sé, significa acuire la percezione, comunicare con gli strati più profondi della sensibilità e mettersi in relazione con la propria 'voce interiore'. I testi di Pommerat

⁹⁰ Ivi, p. 99.

⁹¹ Le parentesi presenti nel testo corrispondono ai punti ancora provvisori. Questo brano è estratto dalla versione del 10 novembre 2003 del manoscritto di *Au monde*, pubblicata nel libretto drammaturgico del Théâtre National de Strasbourg, in occasione della creazione dello spettacolo il 21 gennaio 2004. Il libretto pubblica altri due estratti di differenti versioni del testo: una del 20 settembre 2003, l'altra del 10 gennaio 2004, che rendono conto delle ulteriori stratificazioni del copione.

sono disseminati di indicazioni al riguardo. Per esempio, in *Pôles*, Elda Older, il personaggio dell'attrice (il cui nome ricorda l'Edda Gabler ibseniana), che non a caso soffre di amnesie, e ricorda solo il momento presente, afferma:

Per quanto riguarda la mia attività canora, ho imparato da sempre a lavorare dentro me stessa, senza esteriorizzare la voce. Ad ascoltare la mia voce dentro di me. Utilizzo lo stesso procedimento quando faccio l'attrice. Come per il canto, so che questo metodo costituisce una vera preparazione e se domani mi chiedessero di recitare in teatro, sarei sicuramente pronta.⁹²

In tal modo, come nel caso della musica, il silenzio genera paradossalmente il suo contrario, l'ascolto – di se stesso, dell'altro, ed è un'efficace propedeutica all'apertura ed alla disponibilità verso il partner.

Cerco un luogo dove ascoltare le parole, in cui i gesti abbiano un peso. Sono ossessionato dalla realtà, forse perché sono ossessionato dal vuoto, il contrario del pieno, dalla non-conoscenza, da quello che sfugge, che resiste alla luce. È per questo che a teatro voglio ascoltare e voglio vedere, cerco di ascoltare e cerco di vedere.⁹³

È un lavoro che richiede un'estrema concentrazione, una disciplina ferrea, sensibilità e sudore, e che si ottiene grazie ad un allenamento quotidiano, «modesto, esigente, paziente, ragionevole e folle».⁹⁴ E Pommerat insiste: «per arrivare ad un risultato, bisogna andare a cercare al di là dei propri limiti. Chiedere più del ragionevole mi sembra ragionevole nell'attività della creazione artistica».⁹⁵ I tempi lunghi delle prove consentono quindi quella maturazione del corpo e dello spirito che abilita all'«in-corporazione» delle idee: il corpo deve accedere all'intelligenza e lo spirito alla sensazione attraverso un processo di sottrazione che consiste nello «spogliarsi di sé», nell'assentarsi dalla propria «identità d'attore», per lasciare affiorare una materia psichica, dandole corpo. Si tratta di una postura, di un atteggiamento che non mancheranno di far pensare alla concezione del *comédien désincarné* propria a Louis Jouvet:

L'attore esiste grazie alla sua cancellazione, alla disciplina ed alla viva immaginazione, che è la regola di vita dei suoi pensieri e del suo corpo. È un lavoro di umiltà, di svuotamento, di affetto. L'attore deve aspirare al vuoto. Bisogna raggiungere l'attenzione totale, quella *concentrazione*, quella *ricettività*, in cui il corpo non resiste più. Ascoltare, teso, fino a *svuotarsi di sé*. Tensione

⁹² J. Pommerat, *Pôles*, suivi de *Grâce à mes yeux*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2003, p. 49.

⁹³ J. Pommerat, *Le théâtre a besoin de temps*, in libretto drammaturgico di *Au Monde*, éditions du Théâtre National de Strasbourg, gennaio 2004, p. 5.

⁹⁴ J. Pommerat, *L'acteur est au centre*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 84

⁹⁵ *Ibidem*

estrema che permette di essere unicamente preoccupati di ascoltare, di sentire, di provare, piuttosto che capire attraverso una percezione puramente intellettuale. Bisogna imparare a realizzare questo vuoto di sé, che è necessario per riempirsi del senso dell'opera [...]. Svuotare dal proprio spirito, dai propri sensi, tutto quello che potrebbe impedire quest'ascolto, questa ricettività. Vaso che l'attore riempie, dove possono versarsi ed espandersi sentimenti ed idee (è il contrario dell'analista e del critico che fa appello a tutto l'arsenale del controllo razionale quando si impadronisce dei testi), questo vuoto è un atteggiamento/postura, non una realtà; è una disposizione dello spirito e della sensibilità. Non affrettarti a capire. Non capire troppo in fretta, ma liberati di te stesso.⁹⁶

Questa ricerca preliminare del vuoto interiore serve soprattutto a liberarsi dalle abitudini del gesto automatico e dell'artificio della recitazione accademica imparata nelle scuole. Detto con le parole di Pommerat: «Chiedo ai miei attori di essere con le parole nel modo più semplice possibile. Ho bisogno che i miei attori si appropriino del testo, che siano nella parola, e non nella recitazione o nella restituzione di un testo».⁹⁷ L'attore, in altre parole, deve «smettere di recitare», deve smettere di fare l'attore, deve smettere di rappresentare una parte esteriore, ma deve «parlare e pensare a partire da se stesso»,⁹⁸ appropriandosi delle parole del testo come se fossero le sue, come se ne fosse lui stesso l'autore. «Domando loro» – conclude Pommerat – «di essere *présents* ad ogni istante, di essere se stessi, per poter rendere *vérités* gli elementi artificiali di una scrittura, di una parola, di una storia».⁹⁹ Questa forma di 'presenza' senza tensioni, è simile a quella si prova quando si è soli, nell'intimità, in famiglia, ed è l'unico modo, come vedremo, di attirare il personaggio «il più vicino possibile a sé» («au plus près de nous»).¹⁰⁰ La chiave di quella particolare 'presenza' degli attori, della semplicità estrema del loro modo di 'vivere' sulla scena, Pommerat la definisce il 'non-jeu', la 'non-recitazione'. È la cifra stilistica di una nudità naturale, che consiste nel 'mostrare', rivelare, dare corpo alla propria 'voce interiore', senza camuffarla dietro segni teatralizzati, impregnati di spettacolarità, di artificio. Il segreto dell'intensità e della pienezza della 'presenza' degli attori, è quello di una singolarità esente da qualsiasi rappresentazione di sé e che esibisce, al contrario, il suo particolare «sentimento di esistere».¹⁰¹ Questa concezione del *non-jeu*

⁹⁶ L. Jovet, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 160-161

⁹⁷ J. Pommerat, *Théâtres en présence*, cit., pp. 9 e 11

⁹⁸ J. Pommerat, *Comment travaillons-nous?*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 94.

⁹⁹ J. Pommerat, *L'acteur est au centre*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 80

¹⁰⁰ Secondo la definizione dell'attrice Ruth Ozaiola, che dà il titolo al suo *Entretien avec Claudine Galea*, in «*Ubu, scènes d'Europe*», nn. 37/38, avril 2006, p. 84.

¹⁰¹ Pommerat è influenzato dal pensiero del filosofo francese François Flahault, *Le sentiment d'exister : ce soi qui ne va pas de soi*, Paris, Descartes & Cie, 2002.

affonda le radici in una presa di posizione che è prima di tutto politica e filosofica, che è già percepibile nei *Marchands* e in altri testi. Joël Pommerat riassume così:

L'attuale sistema economico liberale ha condotto ciascuno di noi a diventare l'imprenditore di se stesso. Ognuno si costruisce una personalità per potersi vendere e gestire la propria carriera individualmente. Concepiamo e ci rappresentiamo un'immagine di noi stessi per metterla in scena. Recitiamo, insomma; ognuno di noi recita una parte. Perciò mi sembra necessario che oggi il teatro diventi il luogo in cui si *giochi* a sbarazzarsi della *recitazione*. Ho l'impressione che oggi, precisamente, si sia pronti a pagare per vedere qualcuno che *non recita*.¹⁰²

L'assenza di rappresentazione, quindi di recitazione, fa appello a quell'intimità dell'essere che Pommerat cerca di carpire nella *materia* dei suoi interpreti, a cui chiede di 'spogliarsi' delle proprie immagini e rappresentazioni esterne, per cercare un certo grado di nudità, di inettitudine. In *Roberto Zucco* Koltès aveva già fatto l'elogio della trasparenza: «È un compito difficile quello di essere trasparenti; è un mestiere; è un vecchio sogno, molto vecchio, quello di essere invisibili». ¹⁰³ Anche il teatro di Pommerat, a modo suo, è *invisibile* – si potrebbe attraversarlo senza vedere nulla – perché *mostra poco* e non esibisce niente.

Il mio teatro si situa a metà strada tra teatro e non-teatro, in una posizione intermedia tra il teatro e una categoria mentale, immaginaria. Cerco di *produrre* teatro (movimento, senso ed emozione) nella più grande economia di segni esteriori, cerco di creare teatro nella testa, dunque nel corpo degli spettatori.¹⁰⁴

Infine, grazie alle nuove tecnologie ed all'utilizzo dei microfoni HF, gli attori possono restare nei limiti di una cifra recitativa particolarmente intima, discreta, potremmo dire 'cinematografica'. Nel corso del lavoro degli attori, alcune immagini cominciano a formarsi, si aprono nuove piste, che l'autore registra quotidianamente, correggendo un testo che può prendere strade sempre nuove, che annovera sempre nuove versioni. Si tratta di un processo praticamente senza fine, visto che Pommerat continua a modificare il testo anche una volta che lo spettacolo è andato in scena, affinando un'opera che, ai suoi occhi, non sarà mai propriamente compiuta.

Joël non finisce mai di dirigere gli attori, è presente praticamente a tutte le rappresentazioni, nel momento in cui il suo sguardo sul percorso di ciascuno

¹⁰² J. Pommerat, *Comment travaillons-nous?*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles, cit.*, p. 94

¹⁰³ B.M. Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, édition de Minuit, 1990, p. 36.

¹⁰⁴ J. Pommerat, *Le théâtre a besoin de temps*, in libretto drammaturgico di *Au Monde*, éditions du Théâtre National de Strasbourg, gennaio 2004, p. 5.

di noi diventa ancora più preciso. Ogni sera, dopo lo spettacolo, ci dà degli appunti molto dettagliati, che riprendono tutta la rappresentazione, punto per punto.¹⁰⁵

Gli attori diventano così, se non degli autori, i «traghettatori» delle varianti testuali, che costruiscono giorno dopo giorno, replica dopo replica, nel loro reticolo scenico e relazionale. «Quello che conta è la relazione tra i personaggi, il *racconto* che sta per nascere e per esistere tra loro».¹⁰⁶ L'evoluzione della loro *relazione* dà forma a quella storia, fatta di gesti, di azioni, di emozioni, che si configura come una 'variazione inerente' del testo scritto. Il legame, la relazione d'alterità costituisce, infatti, il punto *nodale*, l'essenza stessa del *racconto* degli attori. Nell'interazione con gli altri, grazie ad un modo di restare all'erta, presente ad ogni istante, costantemente 'connesso' con il partner, si manifesta un peculiare modo di essere al mondo. Catturato all'interno di quel 'gioco di sguardi' e di una rete di rapporti e di situazioni, il *personaggio* si mette in movimento, si modifica, si trasforma, scrivendo la sua storia, che l'autore si sforza di captare e di innestare sulla sua scrittura. A proposito della fenomenologia della parola nel romanzo, Claude Simon scrive:

Una dopo l'altra le parole esplodono come delle torce, diffondendo i loro bagliori in tutte le direzioni. Ogni parola rappresenta un incrocio, in cui s'intersecano strade diverse. Ma se, invece di voler contenere, addomesticare ognuna di queste esplosioni, o attraversare rapidamente questi incroci avendo già deciso il cammino da prendere, ci fermiamo ed esaminiamo quello che ci appare alla loro luce o in prospettive aperte, si rivelano delle risonanze e degli echi insospettabili.¹⁰⁷

Gli attori per Pommerat rappresentano a loro volta quelle 'esplosioni di luce' che, rifrangendosi, aprono nuove prospettive alla scrittura. Nel corso delle improvvisazioni, infatti, Pommerat scruta il gesto che 'racconta', l'azione fisica o lo 'stato' emotivo degli attori, facendo evolvere, biforcare la storia. Ricorda l'autore:

Nella fase dell'improvvisazione di *Au Monde* si è prodotto ad un certo punto qualcosa a cui non avrei pensato da solo. Ad un certo momento, Marie ha cominciato ad accarezzare dolcemente i capelli di Saadia, che interpretava la parte della sua sorellina. Si trattava di un gesto spontaneo, nato alla fine di

¹⁰⁵M. Piemontese, *Nous sommes comme les points d'appui de ces présences particulières qu'il cherche à créer. Entretien avec Maïa Bouteillet*, in «*Ubu, Scènes d'Europe*», nn. 37/38, Avril 2006, p. 82.

¹⁰⁶J. Pommerat, *Le theatre est un lieu de simulacre*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles, cit.*, p. 68.

¹⁰⁷C. Simon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 2006, pp. 1182-1183.

una lunga improvvisazione, e che risultava ancora più dolce, perché era estremamente disteso.¹⁰⁸

I tempi lunghi e dilatati delle prove, che inducono uno stato quasi ipnotico di abbandono, contribuiscono a far cadere le tensioni, le difese di ognuno, facendo affiorare stati di intimità. «Quando ho visto questo stato emotivo, l'ho percepito come la chiave, sulla quale, in seguito, ho sviluppato tutto lo spettacolo».¹⁰⁹ Una serie di foto di alcuni suoi spettacoli riprodotte nel volume *Troubles*, dal titolo estremamente significativo (*troubles* significa turbamento), rendono conto di una sorta di 'museografia' di gesti stilizzati (di tenerezza, d'affetto o di violenza) il cui condensato di pudore, semplicità, intensità e precisione, si sostituisce alla retorica del gesto 'teatrale'. In quanto precipitato degli affetti e della natura delle relazioni tra gli esseri, il gesto diventa così un vettore del racconto. I commenti di Pommerat relativi a queste foto sono sintomatici di questa tendenza alla 'mimografia'. In una foto scattata durante una replica di *Pôles*, per esempio, Laurence Lévy e Jean-Louis Coulloc'h sono seduti l'uno affianco all'altro, di spalle, e, senza guardarsi, l'uno posa la sua mano sulla spalla dell'altro, quasi per caso, distrattamente.

Questa foto – commenta l'autore – è la dimostrazione della mia ricerca di focalizzazione sul dettaglio: una mano sulla spalla. Sono due fratelli. Questa mano, in quel momento, racconta con ingenuità il tentativo di riconciliazione di questi due fratelli che la vita aveva diviso a morte.¹¹⁰

Lo stesso gesto, semplice ma intenso, lo ritroviamo in una foto tratta da *Pinocchio*, in cui Geppetto posa teneramente il braccio sulla spalla del figlio 'ritrovato'. La spontaneità del gesto, la sua verità, emanano direttamente da quel *non-jeu, recitazione senza rappresentazione*, che è la cifra stilistica dell'intera opera di Pommerat. Ma questi gesti semplici, ingenui, anti-spettacolari, scolpiti con una precisione maniacale, sembrano tradire il gusto del dettaglio associato ad una lancinante 'volontà di perfezione'. Nel teatro di Pommerat, la ricerca con gli attori è un lavoro a due velocità. La prima fase 'estensiva' di esplorazione, di spoglio e d'improvvisazione, è seguita dalla fase 'intensiva' della scrittura, nella quale Pommerat organizza i gesti ed i corpi degli attori nello spazio, fissandoli in un'inquadratura ideale, che 'richiamerà' lo sguardo dello spettatore.

Osservare le posizioni di ciascuno, il rapporto di una posizione rispetto all'altra, relativamente alla luce, al suono, è essenziale nella ricerca della nota

¹⁰⁸ J. Pommerat, *Comment travaillons-nous?*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 101.

¹⁰⁹ *Ibidem*

¹¹⁰ J. Pommerat, *Il faut rouvrir la perception*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 47.

giusta. Se sento che un attore è troppo frontale, o è seduto, quando dovrebbe essere in piedi, lo fermo subito. Lo faccio alzare, sposto la sedia, chiedo di modificare la luce o il suono, e così via... Ogni istante conta. È il mio modo di lavorare. Se c'è qualcosa che non va, se la posizione di un attore nello spazio non è giusta, la devo correggere immediatamente, perché altrimenti quest'immagine mi tortura lo sguardo.¹¹¹

La 'giusta presenza' dell'attore si iscrive quindi nello spazio-tempo presente, ma anche in una successione di istanti, che Pommerat struttura con la luce, con il suono, 'inquadrandoli' volta a volta nello spazio. La scrittura scenica avanza quindi in modo simultaneo: mentre gli attori 'scrivono' il loro racconto della *storia*, Pommerat 'scrive' ogni istante in un 'fotogramma' di volta in volta diverso.

Pommerat ha inventato la prova teatrale come una presa cinematografica: cerchiamo di costruire tutto nello stesso tempo – spazio, luce, suono, recitazione – in modo preciso, esattamente come si fa per una ripresa cinematografica.¹¹²

L'inquadratura di ogni istante, studiata e messa a punto con una minuzia maniacale, coincide con il momento della messa in forma, di quella ricerca di equilibrio tra vari elementi, che determina l'estrema coerenza dei suoi spettacoli. La precisione geometrica del dettaglio ed i limiti imposti da questo spartito spaziale e gestuale, fissato nei minimi particolari, costituisce però paradossalmente una delle condizioni della libertà dell'attore. «Il fatto di essere chiuso in un perimetro estremamente piccolo, permette all'attore di appropriarsi completamente di questo territorio e di muoversi con un'assoluta libertà».¹¹³ La tecnica di lavoro ed il dialogo incessante tra l'autore e i corpi nello spazio, nella luce, nel suono, fa degli attori la *materia* prima del 'poema scenico'. Analogamente alle parole per un romanziere, al colore per un pittore e al marmo per uno scultore. Gli attori entrano così a far parte integrante della scrittura teatrale di Pommerat. «Domando a delle persone di farmi vedere, ascoltare e provare ciò che sono, per poterne fare della materia poetica. Non recitano la poesia di Joël Pommerat, ma sono, in parte, la poesia stessa».¹¹⁴ In quanto articolazione, sostanza della scrittura stessa, l'attore di Pommerat ne rappresenta il soggetto e l'oggetto, l'argomento ed anche, come vedremo, il personaggio. Ormai i personaggi non hanno più bisogno di fare anticamera la domenica mattina, nella penombra dello studio del loro autore, come i melanconici postulanti della *Tragedia di un personaggio* di Pirandello. Nel suo teatro, Pommerat i

¹¹¹ J. Pommerat, *Comment travaillons-nous?*, in J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 102.

¹¹² M. Piemontese, *Nous sommes comme les points d'appui de ces présences particulières qu'il cherche à créer*, in «Ubu, Scènes d'Europe», cit., p. 81.

¹¹³ J. Pommerat, *L'être n'est pas que parole*, in «Ubu, Scènes d'Europe», cit., p. 60.

¹¹⁴ J. Pommerat, *Théâtres en présence*, cit., pp. 8 - 11.

personaggi li ha sottomano e ci lavora quotidianamente, plasmandoli e scrutando i loro minimi gesti e movimenti.

Figura o non-personaggio?

I personaggi di Pommerat sono delle «astrazioni» che incarnano delle idee, delle figure che servono a rappresentare il «processo di ricostituzione della scena del crimine, esattamente come fa un giudice d'istruzione davanti ai giurati».¹¹⁵ È un'idea del personaggio che riprende il Brecht delle *Aggiunte al Breviario di estetica teatrale*, per cui i personaggi nella citazione sono non tanto testimoni, ma 'idee' valutatrici di eventi:

La *trama* non corrisponde semplicemente a una vicenda tratta dalla convivenza umana, così come essa potrebbe essersi svolta nella realtà, ma consiste piuttosto in un assieme di fatti opportunamente ordinati in cui si esprimono le idee sulla convivenza umana del loro inventore. Così i personaggi non sono semplici copie di persone vere ma figure costruite e formate secondo certe idee.¹¹⁶

Modellare un personaggio in funzione delle idee, come proponeva Brecht, significa trasformarlo in una di quelle *imago*, di cui parla Roland Barthes, cioè in un «personaggio esemplare, un *exemplum*, un pezzo di ricambio (*une pièce détachable*) che comporta un senso».¹¹⁷ Per Brecht, scegliere delle *imago*, significa «fare il vuoto del personaggio. Vuoto psicologico, certo. Ma anche vuoto storico. Ed anche vuoto *ideologico*»,¹¹⁸ per arrivare all'uomo della massa, il più ordinario, passivo, senza carattere, senza identità (Galy Gay, Arturo Ui, ecc.), cioè letteralmente un *nessuno*.¹¹⁹ Anche le figure 'senza qualità' del teatro di Pommerat, generalmente ordinarie, banali, passive, senza parola organizzata, senza vita autonoma, né identità, rappresentano qualcosa di «vuoto sul piano umano».¹²⁰ In altre parole, sono dei *non-personaggi*, come li definisce l'autore, o dei personaggi invisibili, come la donna, assente, protagonista di *Atteintes à sa vie* di Martin Crimp: «Lei dice di essere non un vero personaggio, come nei libri o alla televisione, ma un non-personaggio, un'assenza – come dice – di personaggio».¹²¹ Questi non-personaggi sono quindi delle figure spettrali senza consistenza, dei

¹¹⁵ J. Pommerat, *Journées d'études* all'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, cit.

¹¹⁶ B. Brecht, *Aggiunte al Breviario*, in *Scritti teatrali*, v. II, *L'acquisto dell'ottone*, *Breviario di estetica teatrale e altre riflessioni 1937-1956*, Torino, Einaudi, 1975, p. 188.

¹¹⁷ R. Barthes, *Œuvres complètes, tome II: 1966-1973*, Éditions du Seuil, Paris, 1994, p. 933.

¹¹⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *La Parole ou l'enfance du théâtre*, Circé, coll. «Penser le théâtre», Belfort, 2002, p. 217

¹¹⁹ In francese 'nessuno' si dice 'personne', ma 'personne' vuole anche dire 'persona'. Valère Novarina gioca su quest'ambiguità quando ripete in tutti i suoi testi, teatrali e non, che il personaggio che l'attore recita è 'personne'. Cfr. V. Novarina, *Le théâtre de parole*, Paris, P.O.L., 2000.

¹²⁰ J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 66.

¹²¹ M. Crimp, *Le Traitement, Atteintes à sa vie*, Paris, L'Arche, 2006, p. 149.

prototipi di queste entità passive, vuote, ma proprio per questo in grado di captare le contraddizioni dell'esistenza umana. «I personaggi su cui lavoriamo sono come ombre che ci accompagnano e quando arriviamo sul palcoscenico, possiamo avere l'impressione di arrivare insieme a tutte queste ombre».¹²² Figurine mute, immobili e isolate nell'astrazione dello spazio scenico, gli attori di questo teatro d'ombre, la cui recitazione ha evacuato qualsiasi illusione mimetica, rimandano alle 'figure' sconolate che aspettano, sedute, stese o in piedi, nei quadri di Bacon.

La Figura è isolata nel quadro. Perché? Bacon lo dice spesso: per scongiurare il carattere figurativo, illustrativo, narrativo, che la Figura avrebbe necessariamente se non fosse isolata. La pittura non ha né modelli da rappresentare, né storie da raccontare. A partire da questo, ci sono due strade possibili per sfuggire al figurativo: verso la forma pura, attraverso l'astrazione; oppure verso il puro figurale, per estrazione o isolamento. [...] La Figura seduta sulla sedia, stesa sul letto, a volte sembra aspettare che succeda qualcosa. Ma quello che succede, o sta per succedere, o è già successo, non è uno spettacolo, una rappresentazione. Gli 'attendants di Bacon, non sono degli spettatori. Nei suoi quadri, sorprendiamo lo sforzo di Bacon di eliminare lo spettatore, e quindi lo spettacolo.¹²³

Come gli *attendants* di Bacon, le eteree 'presenze' di questo *teatro di non-personaggi* sono delle 'composizioni immaginarie', delle figure indeterminate, indistinte, in grado di captare le contraddizioni di elementi disparati e sfuggenti, dai mille volti sovrapposti, le nebulose di differenti identità, la molteplicità di differenti personalità, su cui si viene a innestare l'immaginario dell'attore. Gli attori incarnano queste figure per «dare corpo al loro immaginario, svelarne l'interiorità, mischiare interiorità ed exteriorità, e mostrarne la vita interiore, come avviene in letteratura».¹²⁴ I personaggi, composti da elementi oggettivi e dall'immaginario che li accompagna, sono quindi un misto di biologia e di leggenda, di corpo e d'immaginario, esattamente come il personaggio di un romanzo, sul quale il lettore proietta immagini contraddittorie che si confondono per dare vita ad una figura dai contorni vaghi e sfumati.

Anche se, leggendo un libro, sentiamo una grande familiarità con il personaggio, alla fine ci rendiamo conto che questo effetto di vicinanza era fallace. Anche se lo sentivamo fortemente vicino, la precisione dei tratti ci sfuggiva, così come la forma precisa del suo corpo. Anche se avevamo la sensazione di una certa precisione, in realtà, nella *composizione* immaginaria di quella persona, si sono mischiati, a volte in modo contraddittorio, tutta una serie di volti, di corpi e di elementi concreti e astratti. Per comporre un essere,

¹²² R. Olaizola, *Au plus près de nous. Entretien avec Claudine Galea*, in «Ubu, scènes d'Europe», n. 37/38, avril 2006, p. 84.

¹²³ Gilles Deleuze, *Le Rond, la Piste*, in idem, *Francis Bacon. Logique des sensations*, Paris, éditions de la Différence, 1994, p. 9 e 15.

¹²⁴ J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 46.

che sia nello stesso tempo vero e multiforme, nel nostro spirito si sovrappongono molti elementi diversi. Tuttavia, il viso, il corpo, la personalità di questo essere immaginario hanno la complessità effettiva, giusta, della relazione che noi intratteniamo con il mondo che ci circonda, che è opaca, sfuggente, ambigua.¹²⁵

Il non-personaggio si avvicina a quello che Jean-Pierre Sarrazac definisce l'*impersonaggio*, colui che «avendo perso lo statuto di eroe, e coincidendo sempre più con l'uomo ordinario»,¹²⁶ diventa «un personaggio aperto a tutti i ruoli, a tutte le possibilità dell'umana condizione e permette quindi una disponibilità infinita, può prendere qualunque forma, quindi anche la più piccola dimensione, la nostra».¹²⁷ I personaggi 'ordinari' di Pommerat assomigliano alle minuscole figurine di Giacometti, assimilabili a «quel *punto* prezioso in cui l'essere umano è riportato a ciò che ha di più irriducibile: la solitudine di essere esattamente equivalente a tutti gli altri».¹²⁸ I non-personaggi di Pommerat rappresentano prima di tutto dei rapporti umani tipici, delle figure archetipali. La famiglia è quella cellula semplice, fatta di combinazioni elementari, intorno alla quale la maggior parte di queste 'presenze' senza nome, si agglomerano, declinando unicamente un grado di parentela. Esse sono prima di tutto figli, sorelle, madri, padri, suoceri, matrigne.

Quando un personaggio sulla scena dice 'papà' o 'mamma', ha già detto tutto. Le storie dei padri e dei figli rappresentano degli strumenti, un macchinario che mi permette di portare alla luce una materia che non si può ridurre a sola psicologia. Mi servo di questi schemi, perché non saprei esprimere in altro modo la musica che producono, le risonanze che svelano.¹²⁹

In *Au Monde*, per esempio, le tre sorelle si chiamano semplicemente 'la figlia maggiore', 'la seconda', 'la più piccola', e sono coadiuvate da un generico Padre, dal Marito della figlia maggiore, dal Figlio maggiore e dal Figlio minore, che è l'unico ad avere un nome: Ori. Altre volte, la parentela è più complessa, dando luogo a perifrasi molto fantasiose, con evidente intento comico, come in *Cendrillon*, dove la matrigna diventa l'*ex-futura moglie del padre della figlia giovanissima*' (l'*ex-future femme du père de la très jeune fille*).¹³⁰ Altre volte, i legami familiari servono a svelare l'Edipo che affligge un personaggio. Sempre in *Cendrillon*, alla sua prima attesissima apparizione, il giovanissimo principe (*le très jeune prince*), grassoccio e scostante, canta in pubblico la canzone di Cat Stevens, *Father*

¹²⁵ J. Pommerat, *Théâtres en présence*, cit., p. 31.

¹²⁶ J. P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, cit., p. 217

¹²⁷ Cf. J. P., Sarrazac, *Poétique*, cit., p. 232 e. 241

¹²⁸ J. Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, L'Arbalète, 1995, non paginato.

¹²⁹ J. Pommerat, *Ouvrir des puits*, «Ubu Scène d'Europe», nn. 37/38, Avril 2006, p. 63.

¹³⁰ J. Pommerat, *Cendrillon*, Paris, Babel, coll. «Théâtre», 2013.

and Son, che dedica, con grande emozione, a suo padre.¹³¹ Ma quasi sempre i gradi di parentela con cui sono 'nominati' i personaggi servono a sottolineare la parte di rimosso, di non detto o di ambiguità che si nasconde dietro le relazioni familiari. Per esempio, nei *Marchands*, si forma sotto i nostri occhi una coppia molto discussa e discutibile:

Un giorno, *lo zio della mia amica e la sorella della mia amica* si sono sposati,
tra loro.
Vista dall'esterno, quest'unione sarebbe potuta sembrare un fatto di natura molto speciale,
strano anche,
ma *lo zio della mia amica era soltanto il fratellastro del padre della mia amica e di sua sorella*.
Il matrimonio era dunque un matrimonio rispettabile
e soprattutto
era un vero matrimonio d'amore.¹³²

Il neutro candore con cui la narratrice cerca di descrivere il legame che unisce questa coppia, il confuso giro di parole, intricato e un po' artefatto, con cui sembra voler mascherare la natura di una parentela, che a prima vista sembrerebbe contro natura, acuisce ancor più il sospetto di una relazione tra consanguinei, su cui plana il dubbio dell'incesto – la cui ombra aleggia peraltro su molti altri componenti delle 'famiglie' di Pommerat. Il legame di parentela é talmente associato alla concezione del personaggio, che, a proposito degli attori, Pommerat afferma: «Chiedo ai miei attori di dimenticare la loro identità d'attore e di essere semplicemente i figli dei loro genitori, tutto qui».¹³³ Indicatori del reale, sentinelle, segni o formazioni significanti, gli attori sembrano rappresentare dei *sintomi*, quel «punto di articolazione del reale e dell'illusione, il cui nodo é il soggetto che lo porta. Più che una patologia, sono una 'forma di esistenza' (psichica)».¹³⁴ Supporti di questa forma di esistenza psichica, gli attori sono il «punto d'appoggio di queste presenze», e crescono con loro: ogni attore rappresenta infatti la declinazione di uno stesso personaggio, della stessa idea, «dello stesso soggetto»,¹³⁵ 'pronipoti' di una vera e propria 'generazione' di personaggi. In questo senso, attori e personaggi evolvono in un curioso parallelismo. L'attore Pierre-Yves Chapalain, per esempio, dopo essere stato 'figlio', é diventato uomo d'affari, poi ministro:

¹³¹ «*Mesdames et messieurs, celui que vous attendez depuis tellement longtemps, le prince de Wagram et de Normandie, chante pour vous ce soir et en anglais une chanson qu'il dédie à sa famille et plus particulièrement à son père*». J. Pommerat, *Cendrillon*, cit., p. 80.

¹³² J. Pommerat, *Les Marchands*, cit., p. 13. Siamo noi che sottolineiamo.

¹³³ J. Pommerat, *Théâtres en Présence*, cit., p. 11.

¹³⁴ P. L. Assoun, *Marx et la répétition historique*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1999, p. 12.

¹³⁵ R. Olaizola, *Au plus près de nous. Entretien avec Claudine Galea*, cit., p. 84.

Da figlio, il mio personaggio – dice significativamente Pierre-Yves Chapalain – si è trasformato in un uomo, diciamo più ‘realizzato’. C’è sempre un piccolo cambiamento. La materia principale è costituita dall’attore che è sulla scena, e siccome io non cambio in modo radicale, si tratta di piccoli cambiamenti. Per seguire l’evoluzione di un personaggio, sarebbe interessante vedere tutti gli spettacoli uno dietro all’altro.¹³⁶

Talvolta, un attore può anche incarnare più figure, che intrattengono tra loro affinità più intime, segrete. È il caso di Saadia Bentaïeb, a cui la piccola statura conferisce un aspetto ‘senza età’ e che recita, in genere, sia ruoli di bambina che di donne anziane, come se la fragilità legata alla fanciullezza e alla vecchiaia facesse, di queste opposte età, due momenti contigui del ciclo vitale. Inoltre su ogni personaggio e su ogni attore si accumulano gli strati delle scritture e delle opere precedenti.

Assistiamo alla nascita del personaggio e lavoriamo fino a quando questo non prende forma. [...] Alla fine, il personaggio che creiamo contiene sia il testo che è stato tagliato, sia quello che è stato conservato. Come se ci fossero degli strati e questi strati si sovrapponevano e si arricchivano gli uni con gli altri.¹³⁷

Il ‘personaggio’ nasce quindi alla confluenza di più scritture, comprese quelle che il palinsesto ha finito per occultare, ma che l’attore non può non ricordare, poiché il testo è cresciuto, evoluto con e grazie a lui.¹³⁸ Questa ‘con-crescita’ del ‘personaggio’ e dell’attore ha degli effetti che vanno ben al di là della permanenza, nella memoria e nel corpo dell’attore, di versioni ‘rimosse’ del testo. Infatti, visto che Joël Pommerat lavora sempre con gli stessi attori, i corpi di questi ultimi diventano degli autentici archivi su cui si accumulano le esperienze dei personaggi precedenti. In un certo senso, è come se, ad ogni spettacolo, Pommerat scrivesse la sua pièce non solo insieme e *con* gli attori, ma anche, letteralmente, *sugli* attori, di cui utilizza la materia poetica e la stratificazione dei personaggi.¹³⁹ Seguire la

¹³⁶ Pierre-Yves Chapalain, *Des arrière-petits enfants du personnage. Entretien avec Claudine Galea*, in «Ubu Scène d’Europe», nn. 37/38, avril 2006, p. 91.

¹³⁷ R. Olaizola, *Au plus près de nous. Entretien avec Claudine Galea*, cit., p. 84.

¹³⁸ Pommerat non manca mai di ringraziare la sua ‘famiglia’ di attori che lo ha aiutato a scrivere i suoi testi. Vedi, per esempio, la dedica pubblicata nella prefazione della *Réunification*: «A Saadia Bentaïeb, Agnès Berthon, Yannick Choirat, Philippe Frécon, Ruth Ozaiola, Marie Piemontese, Anne Rotger, David Sighicelli e Maxime Tshibangu che mi hanno accompagnato nella scrittura di questo testo». In J. Pommerat, *La réunification des deux Corées*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2014, p. 5.

¹³⁹ In questo senso, gli attori-personaggi degli spettacoli di Pommerat assomigliano a quei ‘maestri di vita’, di cui parla Saramago: «In un certo senso, potremmo dire che, lettera dopo lettera, parola dopo parola, pagina dopo pagina, libro dopo libro, sono arrivato successivamente ad impiantare nell’uomo che sono stato, i personaggi che ho creato. Ora sono capace di vedere chiaramente chi furono i miei maestri nella vita, coloro che mi hanno insegnato il duro mestiere di vivere, queste decine di personaggi di teatro che vedo sfilare davanti ai miei occhi, quegli uomini e quelle donne fatti di carta e d’inchiostro, persone che

produzione di Joël Pommerat può dare talvolta l'impressione di essere alle prese con una telenovela infinita in cui i personaggi invecchiano con gli attori e con gli spettatori, in una vicinanza, in una familiarità che nessuno straniamento riesce a smentire fino in fondo e che costituisce una delle componenti fondamentali del suo teatro. Gli attori di Pommerat, vero e proprio «capitale artistico» della ricerca della compagnia, costituiscono l'intelligenza collettiva del suo piccolo teatro d'arte; essi contengono un sapere comune accumulato in molti anni e formano quella 'biblioteca' mobile a cui l'autore può attingere durante le prove, esattamente come quando si sfoglia un libro alla ricerca di un determinato brano.

Lavoro anche con tutto quello che si è depositato in loro in questi cinque, otto, dieci anni. Se scelgo questi attori – conclude l'autore – non è solo perché sono degli artisti bravi e intelligenti, ma anche perché, con il passar del tempo, essi diventano i depositari di un sapere che accumuliamo insieme. In Africa si dice che quando un vecchio muore, è tutta una biblioteca che brucia. Quando un mio attore se ne va, sono quattro o cinque anni di lavoro che partono in fumo.¹⁴⁰

Il play-back e la poetica del corpo

Un altro procedimento diffuso degli spettacoli di Pommerat, è la tecnica del 'play-back disgiuntivo'. In *Au Monde*, Ruth Olaizola che interpreta la donna assunta come impiegata domestica (*la femme embauchée dans la maison*) alla sua prima apparizione, canta in play-back, davanti al microfono, rivolta frontalmente al pubblico, una canzone di varietà molto sentimentale. All'effetto già di per sé straniante del play-back, si aggiunge però un secondo effetto, ancora più straniante: la voce registrata è quella di un uomo. Malgrado la sorpresa, l'attrice recita in modo talmente naturale, che si potrebbe persino credere che la voce maschile sia veramente la sua. Dice Ruth Olaizola:

per poter recitare in play-back, devo prima capire, come attrice, che corpo ha questa voce, per integrarla, appropriarmela. Appena si tenta di mimare il cantante o la cantante, non funziona. Il play-back richiede di essere veri, di andare verso quel corpo che nello stesso tempo deve essere il nostro. Bisogna fare in modo che gli spettatori credano che sia l'attrice a cantare, ma che nello stesso tempo dubitino. Il pubblico deve restare con il dubbio e deve chiedersi: è lei che canta, o no?¹⁴¹

credevo di dirigere secondo i miei bisogni di narratore e secondo le mie volontà di autore, come delle marionette le cui azioni non provocavano altro effetto su di me che il peso di mantenerle e la tensione dei fili alla punta dei quali le facevo muovere», cfr. J. Saramago, *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*, trad. Michelle Giudicelli, Paris, Mille et une nuits, 1999, pp. 16-17.

¹⁴⁰ J. Pommerat, *Théâtres en présence*, cit., p. 7.

¹⁴¹ R. Olaizola, *Au plus près de nous. Entretien avec Claudine Galea*, cit., p. 84.

È infatti impossibile disgiungere il corpo dell'attrice dalla voce maschile registrata del play-back, e lo spettatore rimane catturato in un'ambiguità perturbante, tra incertezza e riconoscimento, interrogazione e *turbamento*. Come dice un personaggio di *Cercles/Fictions*: «Le apparenze si presentano a noi, in un certo modo, é evidente, ma poi sta a noi non interpretarle in modo completamente folle e assurdo».¹⁴² Il play-back aiuta insomma non tanto a 'simulare' quanto a scomporre la recitazione, per dar vita ad una specie di recitazione al quadrato. È quanto mostra, con mezzi diversi, una scena di *Cendrillon*, in cui sul cielo azzurro proiettato sui muri del palcoscenico da un video-proiettore, appaiono in sovrapposizione le parole 'storia', 'dire' e 'immaginazione', che un attore ('l'uomo che fa dei gesti mentre lei parla'), situato al centro della scena, 'traduce' in simultanea nella lingua dei segni, grazie ad una coreografia di gesti molto stilizzata. È come se l'autore ripettesse, insomma, che, allo stesso titolo della voce, le parole sono ambigue e polivalenti, e che i segni hanno sempre bisogno di essere tradotti, sdoppiati, doppiati. «Le parole sono oggetti galleggianti, infedeli, pronti a fondersi in significati a volte contraddittori».¹⁴³ Come dice la narratrice di *Cendrillon*:

Le parole sono molto utili, ma possono essere anche molto pericolose. Soprattutto se le capiamo male. Alcune parole hanno molteplici significati. Altre si assomigliano talmente che le possiamo confondere. Non é così semplice parlare e non é semplice ascoltare.¹⁴⁴

Dissociando la parola dalla recitazione, la tecnica del play-back serve quindi a rivelare i confini tra l'artificio e il vero, a distinguere la frontiera tra finzione e realtà, rendendo 'trasparente' il processo di fabbricazione della maschera, svelandone il montaggio. Il limite tra maschera e recitazione è un tema centrale della sua drammaturgia che Pommerat sviluppa ulteriormente in un altro suo testo: *La Grande et fabuleuse histoire du commerce*. L'autore 'smaschera' le tecniche del venditore porta a porta, mettendo a nudo i meccanismi di un mestiere in cui «il miglior modo di mentire, é quello di essere sinceri».¹⁴⁵ Attraverso il mestiere del venditore, vincolato, come l'attore, alla necessità di «fabbricare dell'autentico»,¹⁴⁶ Pommerat esplora e mette a nudo il paradosso della recitazione. Al giovane Franck, ancora puro, che rifiuta di vendere la sua anima e di manipolare il cliente, un collega, più navigato, si affretta a spiegare:

¹⁴² J. Pommerat, *Cercles/Fictions*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010, p. 63.

¹⁴³ J. Pommerat, *Théâtres en Présence*, cit., p. 20.

¹⁴⁴ J. Pommerat, *Cendrillon*, cit., pp. 9-10.

¹⁴⁵ J. Pommerat, *Texte de présentation*, libretto di sala del Théâtre de Saint-Ouen, espace 1789, novembre 2012, le pagine non sono numerate.

¹⁴⁶ *Ibidem*

Un buon venditore, è uno che non ti dà mai l'impressione di essere un venditore, uno che ti sta vendendo qualcosa. [...] Tu non vendi, mai, levati questa parola dalla testa! Una volta che sei riuscito a penetrare in casa, devi continuare ad interessarti alle persone! Le devi ascoltare, mentre ti raccontano la loro vita, e la loro vita, ti interessa! Anzi gli vuoi proprio bene! Diventano i tuoi amici. E alla fine, quando loro cominceranno a voler bene anche te, allora, in quel momento, tu gli rendi un gran servizio! Accetti di mettere a loro disposizione il tuo prodotto. In cambio, ti daranno dei soldi, ma sei tu che gli stai facendo un favore, non loro. Hai capito?¹⁴⁷

Dopo essersi opposto all'ideologia commerciale dei suoi colleghi, il giovane venditore accetta così di indossare la maschera e comincia a *recitare la sincerità* con tale gusto e con tale successo, da diventare il 'capo'.

Quello che è vertiginoso nel mestiere di venditore – dichiara Pommerat – è che il miglior metodo, la migliore delle tecniche per colui che l'esercita, è l'autenticità. Il bravo venditore deve lavorare con quello che ha di più sincero: con la sua verità, con quello che 'é'. Potremmo dire che la tecnica migliore, è quella di riuscire ad essere se stessi (contraddittorio e assurdo: nessuno sa veramente cosa voglia dire 'essere se stessi'). [...] Il paradosso dell'attore diventa per il venditore una maledizione. Un giorno il venditore dimentica di ritirare la maschera dopo la rappresentazione e la maschera diventa pelle.¹⁴⁸

Altrove Pommerat denuncia le tecniche ed i meccanismi dell'illusione, mostrando il processo di fabbricazione e di 'manipolazione' della marionetta. Nel preambolo scenico di *Pinocchio*, il presentatore ringrazia la sua banda di attori (delle semplici marionette con maschere di cartone) per averlo aiutato a non mentire mai.

Ed ecco infine tutta una compagnia, una compagnia che è accanto a me ancora oggi. (*Appare un'acozzaglia di marionette con delle maschere di cartone*). Una compagnia che è qui per aiutarmi e sostenermi nel compito, per me, più importante al mondo: non mentire mai, non dirvi altro che la verità, non deviare mai dalla verità; non uscire mai dalla verità [...] Non c'è nulla di più importante che Vivere nella verità.¹⁴⁹

Di sicuro, la ricerca dello «smascheramento» dell'illusione, l'instancabile tentativo di giocare «con l'ambiguità del reale, facendo l'esperienza di ciò che è vero e di ciò che non lo è»¹⁵⁰ pervade il teatro di Pommerat e fonda la complessità dei suoi personaggi, sempre in bilico tra scelte contraddittorie,

¹⁴⁷ J. Pommerat, *La Grande et fabuleuse histoire du commerce*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2012, p. 16 e 20.

¹⁴⁸J. Pommerat, Testo di presentazione della *Grande et fabuleuse histoire du commerce*, pubblicato nel libretto di sala del Théâtre Espace 1789, Saint-Ouen, novembre 2013, non paginato.

¹⁴⁹ J. Pommerat, *Pinocchio*, Arles, Actes Sud-Papiers/CDN de Satrouville, coll. «Heyoka Jeunesse», 2013, pp. 7-8.

¹⁵⁰ J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 66.

confrontati a situazioni paradossali che provocano quel *turbamento* che, secondo il vecchio attore *Minetti* di Thomas Bernhard, costituisce il vero motore dell'arte: «Il mondo vuole distrazione ma bisogna turbarlo turbarlo turbarlo, invece noi oggi vediamo solo un meccanismo di distrazione». ¹⁵¹ Mettere personaggi «ordinari in situazioni straordinarie», cioè dinanzi a paradossi insolubili, dilemmi laceranti, è un modo per *dislocare* lo spettatore spingendolo a «riaprire le percezioni», a trasformarsi, a mettersi «in gioco». ¹⁵²

Nelle mie *pièces*, quello che mostro è di ordine familiare, ma creo turbamento, ambiguità. Secondo me, questo turbamento può essere un piacere e un gioco. Il turbamento è il momento in cui siamo spiazzati, e non riconosciamo più i nostri riferimenti abituali. In quel momento risvegliamo qualcosa in noi stessi. Siamo nello stupore e nella destabilizzazione. Ci dobbiamo allora mobilitare, come di fronte a un pericolo. Acuire la nostra percezione. ¹⁵³

Il miglior complemento di queste parole ce lo fornisce Brecht quando sottolinea l'aspetto affermativo e dilettevole dello straniamento:

Il teatro dell'era scientifica è in grado di trasformare la dialettica in godimento. Le sorprese dell'evoluzione procedente secondo una logica oppure a sbalzi, dell'instabilità di tutte le situazioni, del sale delle contraddizioni e via dicendo ci fanno godere della vitalità degli uomini, delle cose, dei processi, esaltano l'arte del vivere come la gioia della vita. Tutte le arti contribuiscono alla più grande di tutte le arti: l'arte di vivere. ¹⁵⁴

La riattivazione della virtualità dell'apparato percettivo dello spettatore confrontato all'insolito è dunque una fonte del diletto della fruizione. Il Presentatore di *Cercles/Fictions* propone allo spettatore il gioco dell'Infinito, la cui regola è «semplice come l'infanzia»:

CREDERE... semplicemente CREDERE... in VOI... CREDERE... in VOI... SIGNORE e SIGNORI. Prima avevate un solo DIO, unico, in cui credere e sperare. Ora vi propongo di sostituirlo con un altro. Un DIO più indulgente e più comprensivo : si' VOI STESSI... DIVENTARE il DIO di voi stessi! e prendere posto al centro, prendere il mio posto al centro di questo cerchio, al centro del cerchio. ¹⁵⁵

¹⁵¹ T. Bernhard, *Minetti*, Paris, L'Arche, coll. «Scène ouverte», 1983, p. 27.

¹⁵² «Ricordandogli che la sua vita può essere 'giocata' in un altro modo; che anche lui, se partecipa a questo gioco, può giocare l'Altro gioco della sua vita. Il gioco di essere, cioè di cambiare», come scrive Daniel Sibony, in *Le jeu et la passe*, Paris, Seuil, coll. «Identité et théâtre», 1997, p. 13.

¹⁵³ J. Gayot, J. Pommerat, *Joel Pommerat, troubles*, cit., p. 73

¹⁵⁴ B. Brecht, *Aggiunte al Breviario*, cit., p.187.

¹⁵⁵ J. Pommerat, *Cercles/Fictions*, cit., p. 37.

Forse bisogna prendere sul serio quest'appello del Presentatore ad essere indulgenti con se stessi e a mettersi in gioco ogni volta daccapo, prendendo posto accanto a lui sul palcoscenico della vita. Le nuove tecnologie svolgono, a loro volta, un ruolo importante nell'intensificare l'inquietante stranezza degli spettacoli-testi di Joël Pommerat, creando quel dispositivo *immersivo* – paesaggio sonoro straniante, luci che, invece di illuminare, sembrano sollevare le ombre dell'inconscio – che sfocia, appunto, nella riattivazione dei sensi dello spettatore, stimolandone finanche le percezioni olfattive. Come Anja Hilling, che nella sua scrittura fa 'provare' il calore dell'incendio, fa vedere i colori, Pommerat mette in scena gli odori. In uno degli episodi di *Cercles/Fictions*, un giovane imprenditore incontra in un parcheggio due barbone dall'aspetto ripugnante, che, come le streghe di Macbeth, gli predicono che diventerà il più grande, il numero uno, se si azzarderà a fare l'amore con una di loro. Ancor prima dell'arduo cimento, la profezia comincia ad avverarsi e la resistibile ascesa di questo nuovo Arturo Ui nella scala gerarchica dell'azienda sembra inarrestabile. Appena nominato aiuto direttore finanziario, ad esempio, i suoi superiori cominciano a morire uno dopo l'altro, spalancandogli la strada al posto di direttore generale. E quando l'uomo, dietro consiglio della sua Lady Macbeth, si appresta ad accontentare la barbona per assicurarsi il primo posto, un odore di *clochard* si diffonde nel teatro. «La materia più consistente del mio teatro si *produce* nella testa, dunque nel corpo degli spettatori»,¹⁵⁶ conclude Pommerat.

La Réunification des deux Corées, ovvero il montaggio

Ad ogni spettacolo, Pommerat cambia stile di lavoro, modalità delle prove e dispositivo scenico. *Au Monde*, era strutturato sulla frontalità; *Cercles/Fictions*, al teatro delle Bouffes du Nord, sul cerchio; *Je tremble* sullo spazio sotterraneo (un pozzo, al centro della scena, canalizzava l'immaginario dello spettatore 'verso il basso'), mentre *La réunification des deux Corées*¹⁵⁷ si sviluppa intorno al mosaico. Riprendendo la forma frammentaria, fondata sulla disgiunzione e il montaggio brechtiano, Pommerat abbandona in questo caso qualunque forma narrativa 'magistrale'. Se in *Je tremble*, *Cercles/Fiction* o *Ma chambre froide*, si assiste all'incrocio di tre o quattro storie tenute insieme da un unico filo narrativo, la *Réunification* si sviluppa a partire dalla coordinazione di frammenti indipendenti l'uno dall'altro, come una successione di 'sequenze' radicalmente autonome. Anche la scenografia cambia, prevedendo una scena bi-frontale, in cui il pubblico «delle due Coree» si fronteggia su due gradinate opposte e simmetriche, mentre la scena é situata nel corridoio

¹⁵⁶ J. Pommerat, *Le théâtre a besoin de temps*, cit., p. 5.

¹⁵⁷ J. Pommerat, *La Réunification des deux Corées*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013.

stretto e lungo – «come una pista d'atterraggio»¹⁵⁸ – che separa le due gradinate. Precisiamo che la *Réunification* é composto quindi da una ventina di episodi,¹⁵⁹ che costituiscono altrettante variazioni intorno ad un tema unico: la relazione amorosa.¹⁶⁰ Pommerat giustappone i vari episodi, secondo un montaggio brechtiano, fondato sulla disgiunzione della narrazione. È così che questi nuovi 'frammenti di un discorso amoroso' si presentano deliberatamente come l'antagonista rapsodico, paratattico dello stile 'legato', tipico del discorso menzognero.

Brecht a sua volta ha fatto il processo alla continuità – spiega Barthes – al discorso concatenato (*enchaîné*). Tutta la pseudo-logica del discorso – le congiunzioni, le transizioni, la glassa (*nappé*) dell'elocuzione, insomma la continuità della parola – genera un'illusione di sicurezza. Se il discorso concatenato è indistruttibile, trionfante, il primo modo di attaccarlo è sgretolarne la continuità, facendolo letteralmente 'a pezzi'.¹⁶¹

Già Barthes aveva notato come un insieme di frammenti produca una rapsodia, nel senso (etimologico) di *cucire* (*rapter*): «l'opera si cuce come un vestito; il testo rapsodico implica un'arte originale, come quella della sarta: dei pezzi, degli scampoli sono sottoposti a degli incontri, a degli aggiustamenti, a dei richiami: un vestito non é un *patchwork*». ¹⁶² Pommerat 'cuce' la sua opera grazie all'uso della tecnica cinematografica, particolarmente suggestiva nella sua versione teatrale, della dissolvenza incrociata. La cucitura viene sottolineata. Mentre una scena non é ancora finita, i personaggi della scena successiva appaiono dal lato opposto del lungo corridoio, visibili nella penombra, in attesa, secondo la tecnica del 'cambiamento a vista'. In tal modo, le scene si fondono e si accavallano, problematizzando di volta in volta (e in parziale simultaneità) un aspetto diverso del *discorso amoroso*. Questi frammenti testimoniano del percorso non lineare che caratterizza la ricerca artistica di quest'autore, il cui stile fa pensare al modo in cui Claude Simon parla della narrazione e del suo destino di scrittore:

Mi sembra che il sentiero aperto da *Orion aveugle* debba ora continuare da qualche parte. Perché é molto diverso dal cammino che segue abitualmente il

¹⁵⁸ J. Pommerat, *Journées d'études* all'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, cit.

¹⁵⁹ *Divorce, La part de moi, Ménage, Séparation, Mariage, Mort, Philtre, Argent, Clés, Amour, Attente, Guerre, Enfants, Mémoire, L'Amour ne suffit pas, Amitié, Valeur (1°, 2°, 3° partie) e Enceinte*.

¹⁶⁰ Questo mosaico di frammenti ricorda la struttura dei *Frammenti di un discorso amoroso*, in cui Roland Barthes attua un tentativo innovativo di teatralizzazione del racconto, creando una sorta di dialogo tra i vari frammenti della narrazione. Cfr. C. Bident, *Le geste théâtral de Barthes*, Paris, Hermann, coll. «Le Bel aujourd'hui», 2012.

¹⁶¹ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

¹⁶² R. Barthes, *Œuvres complètes V, Livres, textes, entretiens, 1977-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 463.

romanziera e che, partendo da un 'inizio' arriva ad una fine. Il mio gira e rigira su se stesso, come farebbe un viaggiatore che, perso nella foresta, torna indietro sui suoi passi, va di nuovo avanti, illuso (o guidato) dalla somiglianza di certi luoghi, pur tuttavia diversi, ma che gli sembra di riconoscere, oppure al contrario, dai diversi aspetti di uno stesso luogo, che lungo il percorso, ha incrociato di frequente, essendo ripassato attraverso gli stessi posti già attraversati, e può anche succedere che alla 'fine', ci ritroviamo allo stesso posto in cui eravamo all'inizio.¹⁶³

A questo, si aggiunge il principio d'indeterminazione che si insinua nelle pieghe di ogni singolo episodio e di cui una scena di separazione della *Réunification des deux Corées* sembra rendere perfettamente conto.

Una stanza da letto, di notte. Una donna finisce di vestirsi, un uomo dorme nel letto.

L'UOMO (svegliandosi). Cosa fai ?? Non riesci a dormire ?

LA DONNA. Sì.

L'UOMO. Sì cosa??

LA DONNA. Sì, riesco a dormire.

L'UOMO. Ma allora perché ti alzi?

LA DONNA. Me ne vado.

L'UOMO. Dove te ne vai?

LA FEMME. Da mio fratello.

LA DONNA. Sì.

L'UOMO. A fare che?

LA DONNA. Vado ad abitare da lui. Non ci vedremo più. Ci lasciamo.

L'UOMO. Cosa ci lasciamo?? Che succede?? È uno scherzo?

LA DONNA. No.

L'UOMO. Non è successo niente!! Non abbiamo neanche litigato!!

LA DONNA. No.

L'UOMO. Embé, allora? Sei matta o cosa? Che stai dicendo? Mi lasci?

LA DONNA. Sì.

L'UOMO. Quando hai preso questa decisione??

LA DONNA. Non lo so.

L'UOMO. Sei matta.

LA DONNA. No, per niente, ho riflettuto molto.

L'UOMO. A cosa?

LA DONNA. A questo, a noi, all'amore, al nostro amore. E sono sicura...

L'UOMO. Sei sicura di che?

LA DONNA. L'amore non basta.

L'UOMO. Ripeti scusa.

LA DONNA. Ci amiamo ma non basta.

L'UOMO. Ci amiamo ma non basta?

LA DONNA. Sì.

L'UOMO. Ma è assurdo. [...] Hai incontrato qualcuno?

LA DONNA. Assolutamente no.

L'UOMO. E mi lasci?

LA DONNA. Sì.

Comincia ad andarsene.

L'UOMO. Ma nessuno ha mai lasciato qualcuno per questo.

LA DONNA. Non ne sono sicura.

¹⁶³ C. Simon, *Œuvres*, cit., pp. 1182-1183.

L'UOMO. Invece io ne sono sicuro... Se mi fai questo adesso, non so se ce la faccio, te lo giuro... Dimmi almeno qualcosa... ti prego.

LA DONNA (*avviandosi verso l'uscita*). Mi dispiace veramente. Ti amo, ma non basta.

L'UOMO. Ma non è possibile !!

LA DONNA. Mi dispiace.

L'UOMO. Divento matto.

LA DONNA. L'amore in effetti non basta. (*Fermandosi, si gira, sembra riflettere.*) Sì' è così, lo so è terribile, l'amore non basta.

Esce.

*Noir.*¹⁶⁴

Il testo è laconico, la recitazione maieutica: davanti all'uomo disperato, Ruth è impenetrabile come una sfinge che lancia il suo enigma in faccia allo spettatore, impattando la sua coscienza.¹⁶⁵ Di fronte a questa sequenza enigmatica, lo spettatore è libero di spiegare la separazione della coppia risalendo ad una gamma pressoché illimitata di sintomi precursori. È il motivo per cui un'opera come quella di Pommerat è destinata a creare una ricezione *a raggiera*.¹⁶⁶ Infatti per Pommerat, l'incontro col pubblico rappresenta l'ultima fase, l'«ultimo tempo» della scrittura:

In questa fase, un'ultima operazione invisibile, ma concreta, si opera sulle parole, sui gesti, sui corpi, sui silenzi della rappresentazione. Questo tempo non si conclude la sera della prima, al contrario; forse quest'ultimo è il tempo più lungo. La pièce non si conclude quando si finisce di scriverla sulla carta, ma ha ancora bisogno di parecchio di *questo tempo* per finire di scrivere quello che c'è 'tra le parole' del testo, che è costituito di silenzio, ma non solo.¹⁶⁷

In uno scritto recente, Jean-Pierre Sarrazac sembra essere arrivato ad una conclusione analoga: «La pulsione rapsodica non si può arrestare, essa prosegue al di là della *pièce* nello spirito dello spettatore. La pulsione rapsodica possiede questa proprietà discriminante *d'illimitare* il dramma». ¹⁶⁸

¹⁶⁴ J. Pommerat, *La Réunification des deux Corées*, cit., p. 77-79.

¹⁶⁵ Irresistibile il rapporto con la carenza di motivazione dell'abbandono di Riccardo da parte di Emilia nel *Disprezzo* di Moravia. La versione cinematografica del romanzo, cioè il celeberrimo *Mépris* di Jean-Luc Godard non fa che intensificare l'alone di mistero.

¹⁶⁶ Non a caso, la seduta del seminario del secondo anno di Master all'Università di Paris 3-Sorbonne Nouvelle, che verteva sull'analisi della *Réunification des deux Corées*, fu particolarmente animata, in quanto ogni studente ricostruiva secondo una propria logica causale inoppugnabile il percorso che aveva condotto alla separazione della coppia. Era come se il carattere enigmatico della crisi fra i partners facesse di tutte queste ipotesi divergenti dei 'mondi co-possibili'.

¹⁶⁷ J. Pommerat, *Le théâtre a besoin de temps*, in libretto drammaturgico di *Au Monde*, éditions du Théâtre National de Strasbourg, gennaio 2004, p. 4.

¹⁶⁸ J. P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne, De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, cit., p. 338.

Congedo

Nell'ultima scena della *Réunification*, tutti gli attori-personaggi, raggruppati in una sorta di fantasmagoria finale, entrano in scena in una nuvola bianca di fumo, circondata dall'oscurità. In questo piano sequenza di qualche minuto, si intravede tutta la grazia degli acrobati del circo che in un'ultima sarabanda gioiosa, salutano il pubblico. Ma la loro progressione è al rallentatore, e i giochi di luce della sfera stroboscopica frammentano i loro movimenti in una serie intermittente di *fermo-immagine* successivi (un effetto ben conosciuto dai frequentatori delle discoteche alla moda). Le loro espressioni vengono così fissate dalla luce sincopata in un susseguirsi di smorfie tragicomiche, mentre il movimento si scompone in una galleria di gesti, facendo degli attori delle marionette irreali. Come dei fantasmi colorati, gli attori-personaggi incarnano così per l'ultima volta l'apparenza dei nostri incubi interiori, in un percorso al rallentatore, che sembra senza fine, come il romanzo teatrale che Pommerat non finisce mai veramente di scrivere. Ad un romanziere spetterà quindi il compito di concludere:

Non ci può essere altra fine se non lo sfinimento (*épuiement*) del viaggiatore che esplora questo paesaggio infinito (*inépuisable*). In quel momento, sarà forse concluso ciò che chiamo un romanzo (poiché, come tutti i romanzi, è una finzione che mette in scena dei personaggi impegnati in un'azione), romanzo che ciononostante non racconterà la storia esemplare di qualche eroe o eroina, ma quell'altra storia, completamente diversa, che è l'avventura singolare del narratore che non smette di cercare, scoprendo il mondo a tentoni, dentro e attraverso la scrittura.¹⁶⁹

Bibliografia delle pièces di Pommerat:

- Pôles e Grâce à mes yeux*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2003.
Au Monde e Mon ami, Arles, Actes Sud-Papiers, 2004.
D'une seule main e Cet enfant, Arles, Actes Sud-Papiers, 2005
Le petit chaperon rouge, Arles, Actes Sud-Papiers, «Heyoka Jeunesse», 2005.
Les Marchands, Arles, Actes Sud-Papiers, 2006.
Je tremble (1), Arles, Actes Sud-Papiers, 2007.
Pinocchio, Arles, Actes Sud-Papiers/CDN di Satrouville, «Heyoka Jeunesse», 2008.
Je tremble (1) e (2), Arles, Actes Sud-Papiers, 2009.
Cercles/Fictions, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010.
Cet enfant, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010.
Ma chambre froide, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011.
Cendrillon, Arles, Actes Sud-Papiers, «Heyoka Jeunesse», 2012, Babel n. 1182.

¹⁶⁹ C. Simon, *Œuvres*, cit., pp. 1182-1183.

La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce, Arles, Actes Sud-Papiers, 2012
Au Monde, nouvelle édition, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013

Saggi:

Théâtre en présence, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. «Apprendre», n. 26, 2007.
J. Gayot, J. Pommerat, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009.

Video dei suoi spettacoli:

Ma Chambre froide, COPAT, 2013
Cendrillon, Axe Sud, 2013
Pinocchio, Axe Sud, 2013

Creazioni audio-visive (inedite)

1998. Scrittura e realizzazione di *Me* (cortometraggio)
1999-2000. *Visages* (film di 30 minuti) : nell'ambito della sua residenza d'autore, filma, insieme a Marguerite Bordat, 800 volti degli abitanti di Brétigny-sur Orge.
2000-2003. Realizzazione di una dozzina di cortometraggi in video

Teatrografia : Creazioni (date e distribuzione)

1990. ***Le Chemin de Dakar*** (Centre culturel du Languedoc di Montpellier ; Paris, Théâtre Clavel)

Anne-Claire Guilloteau

1991. (maggio) ***Le théâtre*** (Paris, Théâtre de la Main d'Or)

Pierre Giraud
Lionel Codino
Bruno Lebarazer
Carole Rouland

1993. (8 gennaio) ***25 années de littérature de Léon Talkoi*** (Paris, Théâtre de la Main d'Or)

John Arnold
Pierre Aussedat
Dominique Bernard
Lionel Codino
Anne-Claire Guilloteau
Isabel Juanpera
Charlie Nelson
Eric Rey

1994. (19 aprile) **Des suées** (Paris, Théâtre de la Main d'Or ; Paris, Théâtre du Lierre)

Pierre Aussedat
Emmanuelle Bougerol
Pierre-Yves Chapalain
Pauline Guiziou
Stéphane Jais
Serge Noël
Ruth Olaïzola
Corinne Picciocchi
Raluca Raclis

1994. (3 giugno) **Les événements** (Paris, Théâtre de la Main d'Or)

Emmanuelle Bougerol
Philippe Carbonneaux
Pierre-Yves Chapalain
Pauline Guiziou
Stéphane Jais
Isabel Juanpera
Muriel Piquart
Didier Robakowski

1995. (ottobre) **Pôles** (Montluçon, Théâtre des Fédérés ; Paris, Théâtre de la Main d'Or)

Patrick Blondel
Pierre-Yves Chapalain
Jean-Louis Coulloc'h
Gaël Guillet
Stéphane Jais
Serge Lelay
Laurent Lévy
Ruth Olaïzola
Corinne Picciocchi
Muriel Piquart

1997. (mai) **Treize étroites têtes** (Montluçon, Théâtre des Fédérés ; Théâtre Paris-Villette, Brétigny-sur-Orge, Festival di Saarbrück)

Saadia Bentaïeb
Pierre-Yves Chapalain
Lionel Codino
Christophe Hatey
Stéphane Jais
Laurence Jamet

Maher Kamoun
Ruth Olaizola
Muriel Piquart

2000. **Mon ami** (Paris, Théâtre Paris-Villette ; Théâtre de Brétigny-sur-Orge e Guyancourt)

Saadia Bentaïeb
Agnès Berthon
Philippe Carbonneaux
Pierre-Yves Chapalain
Lionel Codino
Christophe Hatey
Ruth Olaizola
Marie Piemontese

2002. (ottobre) **Grâce à mes yeux** (Paris, Théâtre Paris-Villette)

Saadia Bentaïeb
Agnès Berthon
Pierre-Yves Chapalain
Marc Lador
Ruth Olaizola
Marie Piemontese

2003. (8 gennaio) **Qu'est-ce qu'on a fait ?** (Caen, La Comédie)

Saadia Bentaïeb
Agnès Berthon
Lionel Codino
Marc Lador
Ruth Olaizola
Marie Piemontese

2004. (24 gennaio) **Au monde** (Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg)

Saadia Bentaïeb
Agnès Berthon
Pierre-Yves Chapalain
Lionel Codino
Philippe Lehembre
Ruth Olaizola
Jean-Claude Perrin
Marie Piemontese

2004. (7 giugno) **Le Petit Chaperon rouge** (Théâtre de Brétigny-sur-Orge)

Lionel Codino
Saadia Bentaïeb
Florence Perrin

2005. (8 febbraio) **D'une seule main** (Thionville, Centre Dramatique Régional)

Ulla Baugué
Saadia Bentaïeb
Agnès Berthon
Pierre-Yves Chapalain
Lionel Codino
Philippe Lehembre
Ruth Olaizola
Marie Piemontese
Maya Vignando

2006. (20 gennaio) **Les Marchands** (Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg)

Saadia Bentaïeb
Agnès Berthon
Lionel Codino
Éric Forterre
Murielle Martinelli
Ruth Olaizola
Jean-Claude Perrin
Marie Piemontese

2006. (17 aprile) **Cet enfant** (Paris, Théâtre Paris-Villette)

Saadia Bentaïeb
Agnès Berthon
Lionel Codino
Ruth Olaizola
Jean-Claude Perrin
Marie Piemontese

2007. (25 maggio) **Je tremble (1)** (Chambéry, Théâtre Charles Dullin)

Saadia Bentaïeb
Agnès Berthon
Hervé Blanc
Lionel Codino
Ruth Olaizola
Jean-Claude Perrin

Marie Piemontese

2008. (8 marzo) **Pinocchio** (Paris, Odéon-Théâtre de L'Europe)

Pierre-Yves Chapalain
Daniel Dubois
Florence Perrin
Maya Vignando

2008. (19 luglio) **Je tremble (2)** (Opéra-Théâtre d'Avignon, 62° Festival d'Avignon)

Saadia Bentaïeb
Agnès Berthon
Gilbert Beugniot
Hervé Blanc
Lionel Codino
Éric Forterre
Ruth Olaizola
Marie Piemontese

2010. (26 gennaio) **Cercles/Fictions** (Paris, Théâtre des Bouffes du Nord)

Jacob Ahrend
Saadia Bentaïeb
Agnès Berthon
Gilbert Beugniot
Serge Larivière
Frédéric Laurent
Ruth Olaizola
Dominique Tack

2011. (13 gennaio) **Ma chambre froide** (Paris, Odéon-Théâtre de L'Europe)

Jacob Ahrend
Saadia Bentaïeb
Agnès Berthon
Lionel Codino
Serge Larivière
Frédéric Laurent
Ruth Olaizola
Marie Piemontese
Dominique Tack

2011. (5 luglio) **Thanks To My Eyes** (Festival d'Aix en Provence)

Hagen Matzeit
Brian Bannatyne-Scott
Anne Rotger
Keren Motseri
Fflur Wyn
Antoine Rigot

2011. (11 ottobre) **Cendrillon** (Bruxelles, Théâtre National ; Odéon-Théâtre de l'Europe Ateliers Berthier)

Alfredo Cañavate
Noémie Carcaud
Caroline Donnelly
Catherine Mestoussis
Deborah Rouach

2011. (12 dicembre) **La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce** (Béthune, La Comédie)

Patrick Bebi
Hervé Blanc
Eric Forterre
Ludovic Molière
Jean-Claude Perrin

2013. (17 gennaio) **La Réunification des deux Corées** (Paris, Odéon-Théâtre de L'Europe Ateliers Berthier)

Saadia Bentaïeb
Agnès Berthon
Yannick Choirat
Philippe Frécon
Ruth Olaizola
Marie Piemontese
Anne Rotger
David Sighicelli
Maxime Tshibangu

2014. (8 gennaio) **Une année sans été** (Douai, L'Hippodrome)

Carole Labouze
Franck Laisné
Laure Lefort
Rodolphe Martin
Garance Rivoal

2014. (30 marzo) **Au monde** – opéra (Bruxelles, Théâtre national de La Monnaie)

Frode Olsen
Werner Van Mechelen
Stéphane Degout
Charlotte Hellekant
Patricia Petibon
Fflur Wyn
Yann Beuron
Ruth Olaizola