

antropologia e teatro

ARTICOLO

La drammaturgia come pratica critica all'interno dei processi creativi.

Una prospettiva postdrammatica

Jovana Malinarić

Abstract – ITA

Il cambio di paradigma nel campo della performance contemporanea include il mutamento che ha subito il processo di creazione o di produzione acquistando un valore pratico con l'esplicita necessità di una ridefinizione teorica causata dall'indebolimento del predominio creativo dell'autore e dal progressivo affermarsi di un metodo di lavoro anti-gerarchico e per lo più collaborativo. Questo articolo tenta di inquadrare tale mutamento proponendo la lente drammaturgica quale istanza generatrice dei nuovi modi di comprendere la creatività e l'impegno pratico in essa. Attraverso un approccio interdisciplinare che coinvolge il pensiero relazionale e processuale, affronta la drammaturgia come pratica condivisa, politicizzata e catalitica, e la nuova figura del dramaturg come facilitatrice e mobilitatrice del processo di pensiero (e quindi di creazione) degli altri. A tal riguardo offre diversi concetti critici attraverso i quali ricostruisce i modi di *agire drammaturgicamente* nel mentre del processo creativo, come la capacità di risposta, la conversazione e la focalizzazione. In ultima istanza lo studio problematizza il rapporto tra l'impegno artistico e il contesto produttivo e socio-economico contemporaneo.

Abstract – ENG

The paradigm shift in the field of contemporary performance includes the change that the process of creation or production has undergone by acquiring a practical value with the explicit need for a theoretical redefinition caused by the erosion of the author's creative dominance and the gradual emergence of an anti-hierarchical and mostly collaborative method of working. This article attempts to frame this change by proposing the dramaturgical lens as a generative instance of the new ways of understanding creativity and practical engagement in it. Through an interdisciplinary approach involving relational and processual thinking, it addresses dramaturgy as a shared, politicised and catalytic practice, and the new figure of the dramaturg as a facilitator and mobiliser of the thought process (and thus creation) of others. In this regard, it offers several critical concepts through which it reconstructs the ways of acting dramaturgically in the midst of the creative process, such as responsiveness, conversation and focalization. Ultimately, the study problematises the relationship between artistic engagement and the contemporary productive and socio-economic context.

ARTICOLO

La drammaturgia come pratica critica all'interno dei processi creativi. Una prospettiva postdrammatica

Jovana Malinarić

“Costruirsi, conoscersi: sono due atti, oppure no?” (Valéry 1921: 17) chiede Paul Valéry nella sua opera del 1921, *Eupalinos ou l'architecte*. Attraverso il dialogo tra Socrate e Fedro, il filosofo interroga la natura intima delle creazioni, per cui una conchiglia¹ è allo stesso tempo sia la forma attraverso la quale si presenta, sia l'origine di un pensiero che si divide tra il costruire e il conoscere. Valéry invita a riflettere sull'interrelazione tra il cosiddetto pensiero puro e la creazione di forme, per cui avanza ad ipotizzare che conoscere e costruire sono due atti del tutto simili. Tale visione non è tanto diversa da quella lasciataci in eredità da Aristotele, che con il concetto di *phrónesis* rileva l'esistenza dell'aspetto pratico della conoscenza, che si manifesta attraverso il fare. Nel secondo Novecento, nell'ambito umanistico, il rapporto tra teoria e pratica viene sempre più interrogato, sia dagli studi filosofici, che dalla sociologia, dalla antropologia e infine anche dagli studi performativi. La cosiddetta *svolta pratica*² in rapporto alla produzione della conoscenza è diventata l'oggetto di confronto anche per le diverse indagini performative, coreografiche e teatrali. Più precisamente, l'arte contemporanea in generale e il teatro e la performance in particolare, rendono esplicito questo rapporto in termini di *ricerca*. Si fa riferimento al cambiamento che il processo creativo o di produzione delle performance ha subito, acquistando un valore pratico con l'esplicita necessità di una ridefinizione teorica, causata dall'indebolimento del predominio creativo dell'autore e dal progressivo affermarsi di un metodo di lavoro anti-gerarchico e per lo più collaborativo. L'importanza del processo ha fatto sì che anche il prodotto stesso venisse ripensato, non più come qualcosa di ben definito e costante, ma piuttosto come qualcosa di incompiuto, incostante e aperto. Di conseguenza è cambiato anche il modo in cui la creatività viene compresa e l'impegno pratico che la movimenta. Essa ha assunto un valore del tutto centrale nella performance

¹ Socrate trova una conchiglia mentre passeggia insieme a Fedro, la quale diventa l'oggetto della sua riflessione sul binomio filosofico tra il costruire e il conoscere, tra il fare pratico e la riflessione teorica.

² Si fa riferimento a un concetto utilizzato da diversi studi che hanno affrontato l'aspetto pratico della produzione della conoscenza. Alcuni esempi consultati dall'autrice sono i seguenti: R. Nelson, *Practice-as-research and the Problem of Knowledge* in «Performance Research» Vol. 11, N. 4, 2006; D. Pears, *What is Knowledge?*, London, Allen&Unwin Ltd, 1971; G. Ryle, *Concepts of Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1949; David Carr, *Knowledge in Practice* in «American Philosophical Quarterly» Vol. 18, N. 1, 1981; A. Pakes, *Art As Action Or Art As Object? The Embodiment Of Knowledge In Practice As Research* in «Working Papers in Art and Design» Vol. 3, 2004; M. Polanyi, *Personal Knowledge*, London, Routledge & Kegan Paul, 1958.

contemporanea, richiedendo una maggiore attenzione dalle persone coinvolte nel processo creativo, e in particolare dalla figura del dramaturg. Questo ha fatto sì che la creatività e l'impegno pratico che essa mette in moto diventassero parte del dominio della drammaturgia, che all'interno di queste rinnovate e ripensate dinamiche, richiede un urgente rivalutazione epistemologica³. Se la drammaturgia classica, associata a un tipo di teatro occidentale per lo più testo-centrico, si riferiva a una dimensione del logos e dunque legata al dominio della parola (sia scritta che orale), la drammaturgia contemporanea si è andata rimodellando su un nuovo modo di creazione e di comunicazione teatrale. Una delle sue caratteristiche essenziali, secondo la dramaturg fiamminga Marianne van Kerkhoveen, consiste di un lavoro orientato al processo creativo dove "il senso, le intenzioni, la forma e la sostanza di uno spettacolo nascono durante il processo di lavoro."⁴ (Kerkhoveen 1994: 142) Per marcare il manifestarsi di un diverso modo di intendere tale fenomeno viene coniato il termine *nuova drammaturgia*⁵. Essa designa un diverso rapporto con le indagini artistiche delle realtà in cui siamo immersi, con la convinzione che il mondo e la vita non offrano di per sé il loro "senso", inteso come qualcosa che si presenta davanti ai nostri occhi, e per questo la realizzazione di un evento teatrale può essere considerata soltanto come la *ricerca* di una possibile comprensione e dunque, modificabile, flessibile, aperta, relazionale, porosa⁶. In questo caso la drammaturgia non è più un mezzo per

³ L'autrice propone il termine epistemologia in quanto la sua tesi focalizza la drammaturgia come una pratica del pensare attraverso il fare, che si evolve intorno alle strutture e i metodi di ricerche performative, teatrali e di danza contemporanea. Inoltre, l'aspetto epistemologico sostiene la tesi che le pratiche artistiche producono un certo tipo di conoscenza, che si modula attraverso il fare ed è osservabile sia attraverso i processi creativi che attraverso le opere artistiche. L'aspetto epistemologico in questo senso si concentra soprattutto sulle cosiddette fonti della conoscenza, ovvero esamina come percepiamo il mondo attraverso i sensi, il ragionamento, l'intuizione e il linguaggio e come attraverso questi strumenti gli artisti e le artiste costruiscono un quadro provvisorio della realtà. Per maggiori approfondimenti si fa riferimento agli studi di M. Bleeker *et al.*, *Thinking Through Theatre and Performance*, London, Bloomsbury, 2019; P. Hansen, D. Callison (a cura di), *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015; M. Bleeker, *Doing Dramaturgy, Thinking Through Practice*, Cham, Palgrave Macmillan, 2024.)

⁴ Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

⁵ Si fa riferimento al termine proposto dalle studiose Katalin Trencsényi e Bernadette Cochrane nel volume *New dramaturgy: international perspectives on theory and practice* in cui evidenziano che la *nuova drammaturgia* emerge come termine alla fine degli anni Novanta come risposta a un grande mutamento in ambito teatrale: «La dramaturgie, liberata dalla sua associazione storica con la poetica aristotelica o considerata solo come attributo di un testo drammatico e/o un'analisi testuale, si è gradualmente riconfigurata ed è diventata sinonimo del processo di creazione di uno spettacolo. La dramaturgie è ora considerata come il flusso interno di un sistema dinamico. Con l'emergere di nuovi filoni di lavoro dramaturgico (teatro di creazione, danza, nuovo circo, performance art, ecc.) sono emersi nuovi filoni di lavoro, nuovi materiali con i quali lavorare (ottenuti dall'improvvisazione, dal caso, dagli stimoli interdisciplinari o dai nuovi media) e relazioni mutevoli sia con lo spazio che con il pubblico - la pratica non solo si è ampliata, ma si è anche trasformata.» in K. Trencsényi, B. Cochrane, *New Dramaturgy: International Perspectives On Theory And Practice*, London, Bloomsbury, 2014, p. 1.

⁶ Sono tutti i sinonimi utilizzati dagli studiosi e studiose, i dramaturg e le dramaturg per descrivere la drammaturgia contemporanea. Si fa riferimento a «per porosità si intende l'opera d'arte che ha nella sua struttura l'interattività e/o la co-creatività e che cerca di produrre una comunità tra il pubblico e i creatori.» in C. Turner, D. Radosavljevic, *Case for Support* –

far emergere *la struttura del significato del mondo*⁷ in un'opera teatrale, ma (una ricerca di) una sistemazione provvisoria o possibile che l'artista impone agli elementi che raccoglie da una realtà che gli appare caotica.

Il presente articolo cerca di inquadrare come questo abbia influito sul manifestarsi dell'aspetto *pratico* della drammaturgia durante i processi creativi e in relazione all'impegno inventivo della figura del dramaturg in rapporto a diversi collaboratori e collaboratrici. Questo ci permetterà di approcciarsi alla creazione artistica nei termini del pensare attraverso il fare, il che non cerca di intellettualizzare la pratica performativa e teatrale, bensì di riformulare l'atto stesso di pensare come un'attività che si modula attraverso la pratica materiale e in relazione ai diversi corpi che la abitano. Lo studio inoltre tenta di focalizzare come l'istanza drammaturgica si manifesti quale attività catalitica per la prassi performativa, teatrale e di danza contemporanea, informandoci sulle modalità in cui avviene e si sviluppa il pensiero creativo e l'impegno pratico in esso. L'articolo si evolve accostando diverse teorie e pratiche dell'ultimo ventennio, provenienti dall'ambiente teatrale, performativo, della danza contemporanea, degli studi filosofici, estetici, della teoria culturale e della critica teorica. Questo permette di approcciarsi al soggetto da una prospettiva interdisciplinare, cercando di integrare diverse discipline attraverso la loro interazione. A sostegno della tesi sono stati presi in esame alcuni concetti critici derivanti dai più recenti studi di filosofia della conoscenza e del nuovo materialismo esposti nelle opere di Gilbert Ryle, David Pears, Robin Nelson, Anna Pakes, Deleuze e Guattari; le teorie delle studiose teatrali e performative Maaïke Bleeker, Igrit Rogoff e Konstantina Georgelou come anche il lavoro pratico dei dramaturg Marianne van Kerkhoven, Myriam van Imschoot e André Lepecki. Questo particolare approccio ci consente, in seconda istanza, di osservare le forme storiche e le pratiche contemporanee e di proporre le metodologie utili in sala prove, durante il processo creativo, così come nel confronto con le varie forme artistiche.

Quando nel 1991 i due filosofi Deleuze e Guattari, nel volume *Che cos'è la filosofia*, proposero un nuovo modo di intendere il pensare, dischiusero uno spiraglio che i futuri studi umanistici hanno cercato di attraversare con le più diverse teorizzazioni e approcci legati al vasto tema della produzione della conoscenza. Dopo aver

Porous Dramaturgy: "Togetherness" and Community in the Structure of the Artwork, AHRC Networks and Workshops Application, 2012, reperibile online presso Porous Dramaturgy: 'Togetherness' and Community in the Structure of the Artwork – Expanded Dramaturgies consultato l'ultima volta in data 24/01/2025.

⁷ Con questo termine si fa riferimento alle strutture che la drammaturgia classica ha sviluppato nel corso dell'evoluzione del testo scritto, come ad esempio, le opere a tre atti e a cinque atti, il dramma moderno. Per l'approfondimento dell'argomento si rimanda a P. Szondi, *Teoria del dramma moderno, 1880-1950*, a cura di C. Cases, Torino, Einaudi, 1972, p. 30 (*Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1956).

navigato per decenni lo sconfinato oceano⁸ della filosofia, approdando di volta in volta nei territori dell'arte, del cinema, della letteratura e della critica, Deleuze e Guattari si avventurano verso una nuova ricerca volta a problematizzare l'atto stesso di pensare. Lo fanno fermandosi a osservare la natura della filosofia rilevando come essa si manifesti attraverso la produzione dei concetti, i quali, però, per essere articolati hanno bisogno di personaggi concettuali. "Amico è un tale personaggio, di cui si dice, anche, che testimoni di un'origine greca della filo-sofia: le altre civiltà avevano i Saggi, ma i Greci introducono gli *amici*." (Deleuze, Guattari 1991: 4) L'amico, secondo i due filosofi, designa una certa *intimità competente*, che può essere ritrovata ovunque nel mondo, come nella relazione del falegname con il legno: "il bravo falegname è in potenza del legno, è l'amico del legno". (Deleuze, Guattari 1991: 4) L'amico, per Deleuze e Guattari, è una condizione di possibilità del pensiero stesso, che rende l'atto di pensare non un'azione individuale, ma piuttosto qualcosa che traspare *tra* le persone e tra le persone e le cose. Il pensiero parte da quello che i due filosofi definiscono "charme", una scintilla che si accende tra le persone, trasformandole in amici. Questa amicizia non si basa sulla condivisione delle stesse idee, ma scaturisce dall'impulso di avere qualcosa da dirsi. Questo slancio si traduce non soltanto in pensieri, ma in pensieri in movimento. La studiosa olandese Maaïke Bleeker suggerisce che la concezione di Deleuze e Guattari del pensare in termini di movimento che si scompone in sé stesso e si attiva tra le persone, possa illuminarci sulla natura dei processi creativi. Questi, secondo lei, si presentano come le istanze del pensiero collaborativo tra le registe, le coreografe, le dramaturg, le performer, le scenografe⁹, ecc. In un processo creativo collaborativo come quello della performance o della danza, tutte le persone coinvolte si impegnano nella creazione, ma lo fanno in modi diversi, provenendo da pratiche diverse e con obiettivi diversi all'interno del processo. Tale ipotesi apre alla possibilità di ripensare il teatro come una pratica speculativa¹⁰, caratterizzata dalla sua natura processuale e dialogica, che in quanto tale "non viene intesa come una rappresentazione di pensieri, o processi di pensiero, originati da soggetti che esprimono le loro idee attraverso rappresentazioni teatrali, ma piuttosto come una pratica di pensiero a cui noi, come pubblico, partecipiamo." (Bleeker 2019: 147) I collaboratori e le collaboratrici di un processo creativo si relazionano

⁸ L'autrice sceglie la metafora dell'oceano per avvicinare il lettore alla natura *liquida* della filosofia, quale disciplina che continuamente si trasforma rispetto all'oggetto del proprio studio, e quale non produce gli oggetti di pensiero al di fuori del pensiero stesso (a differenza dell'arte o della scienza che traducono il pensiero in opere artistiche e manufatti).

⁹ In questo lavoro, quando mi riferisco alle professioni con un pronome, ho scelto di usare quello femminile perché è il mio stesso genere. Fanno eccezione i casi in cui si discute il punto di vista di un artista maschio per il quale uso il pronome maschile. Pertanto, come guida generale per i pronomi, seguo il genere della scrittrice.

¹⁰ La speculazione denota in questo articolo un approccio drammaturgico creativo e riflessivo, caratterizzato dall'esplorazione teorica, sperimentazione artistica e riflessione filosofica.

come amici, nel senso attribuitogli da Deleuze e Guattari, e attraverso questa particolare intesa mettono in moto le intimità competenti¹¹ e generano i pensieri. Intendere il pensare come movimento che accade tra le persone si differenzia dal pensare rappresentativo che consiste nella decodificazione dei segni. Questa concezione dinamica ci porta a comprendere il significato come qualcosa che non è fisso, ma piuttosto come qualcosa che prende luogo e dunque, parlando del teatro, dipende dai modi in cui gli artisti collaborano, come si relazionano al materiale e come indirizzano gli spettatori all'interno dell'evento spettacolare.

Per affrontare come avvengono e come si sviluppano queste dinamiche, come sostengono la creatività e introducono la criticalità¹² quale risorsa generativa della prassi teatrale e performativa contemporanea, è necessario focalizzare l'istanza drammaturgica e la sua pratica.

Negli ultimi cinque anni sono stati pubblicati diversi volumi, curati da diversi studiosi teatrali e delle arti performative (Bleeker, Kear, Kelleher, Roms, O' Maoilearca, Volquartz Lebech: 2019) e vari articoli accademici che si incentrano sul tema del pensare in relazione al teatro e alla performance. Tutti questi contributi hanno in comune un approccio che indaga le modalità attraverso cui i processi di creazione e le performance questionano, mettono in moto ed elaborano la scrittura, la spettatorialità, la scenografia, gli oggetti scenici, i corpi performativi, i training, ma anche come il teatro pensa la politica, vale a dire le politiche delle varie modalità di rappresentazione. Quello che cercano di fare questi studi è di osservare e analizzare i lavori artistici ponendo domande su come il significato viene creato nei processi di creazione, come agiscono i corpi in scena, come elaborano proprie immagini, idee, politiche; come diventano vivi nel mondo e in ultima istanza come "noi – scrittori e lettori, creatori e spettatori, insegnanti e studenti insieme – possiamo pensare in modo produttivo con e su di loro." (Bleeker et al. 2019: 2)

Il nodo di questi volumi è intrecciato intorno alla tesi che vede una interconnessione tra le attività di fare e le attività di pensare. In particolare, dimostra come alcuni studi epistemologici informano le pratiche drammaturgiche contemporanee, come quello di Gilbert Ryle, che nel suo libro *Concepts of Mind* (1949) cerca di dimostrare come i processi mentali e quelli fisici siano intrinsecamente correlati e propone di distinguere il "sapere come" dal "sapere cosa", mettendo l'accento su cosa sia il sapere inteso come eseguire dei compiti e agire in modo intelligente. Uno degli esempi più esplicativi del sapere come e sapere cosa è quello dell'andare

¹¹ L'intimità, in questa visione, non è un semplice recesso dal mondo, ma un campo di relazioni che si intrecciano con il sociale, il politico e il desiderio. Le relazioni intime non sono isolate, ma partecipano attivamente alla costruzione di nuove forme di soggettività e convivenza. Chiamarle "competenti" sottolinea il fatto che queste forme di intimità non sono passive, ma dotate di una capacità operativa che le rende attori nella trasformazione della realtà, sfidando le rigide divisioni tra il personale e il collettivo.

¹² Per la spiegazione del termine si fa riferimento alla pagina 19 del presente articolo.

in bicicletta: sapere come andare in bicicletta è diverso dall'averne una conoscenza teorica di come funziona la bicicletta. Per Ryle, sapere come andare in bicicletta può svilupparsi solo attraverso la pratica: è un'azione intelligente in sé. L'intelligenza si esercita direttamente, sia in alcune prestazioni pratiche, che in altre di natura teorica. Con questo concetto, Ryle sfida il dualismo cartesiano tra corpo e mente, proponendo che l'azione incarnata è già conoscenza. Così facendo, apre la strada all'emergere della nozione di *sapere pratico* come parte fondamentale nel processo di creazione della conoscenza. Questo tipo di sapere è già stato parzialmente teorizzato nel VI libro dell'*Etica Nicomachea* sotto il concetto di *phrónesis*. Aristotele lo definisce come un'azione, che a differenza della *techné* che, invece, riguarda la produzione, non ha un'attitudine manipolativa o strumentalizzante verso processi basati sull'abilità tecnica. La conoscenza pratica, secondo Aristotele, non crea qualcosa di separato dalla natura, come fa l'arte. Il suo scopo è fare (*praxis*) e non produrre (*poiêsis*). Il campo dell'arte (o la tecnica), secondo la visione aristotelica, comprende il solo ambito della produzione e per questo viene distinto dal sapere pratico. *Techné*, infatti, significa *sapere come* e si correla a *epistémè* in quanto implica la conoscenza dei principi, ma si differenzia per il fatto che il suo fine è indirizzato verso fare e produrre e non verso una comprensione disinteressata. *Phrónesis*, d'altra parte, è il sapere pratico e comporta la sensibilità creativa. La studiosa Anna Pakes in un articolo intitolato *Art as action or art as object?* evidenzia che nonostante l'azione dell'artista sia considerata come produzione poetica di opere o oggetti d'arte, "i suoi processi implicano anche una sensibilità ai materiali e alla situazione in evoluzione più simile al sapere pratico che alla mera competenza tecnica." (Pakes 2004: 4) La tesi di Hans-Georg Gadamer¹³ sulle basi epistemologiche delle scienze umane comprende una trattazione dell'arte che ne sottolinea la profonda importanza e il valore nello sviluppo della comprensione umana. Egli sostiene che "l'arte è conoscenza e sperimentare un'opera d'arte significa partecipare a questa conoscenza" (Gadamer 1965: 23). Pakes ritiene che sia possibile applicare tale teoria anche nell'ambito performativo, specificando che l'arte *produce* conoscenza e che è necessario studiare le sue manifestazioni e le susseguenti modalità di disseminazione. La studiosa si chiede se tale sapere si generi nei processi creativi e in che modo l'opera artistica lo comunichi e trasmetta.

Partendo dalla concezione di *phrónesis*, gli studi più recenti hanno messo in luce che il sapere pratico emerge come una forma di intuizione incorporata in ciò che facciamo nel mondo, e non una forma di intuizione o di

¹³ Pakes nel suo articolo scrive: «Nel caso dell'arte, Gadamer sostiene che le trattazioni filosofiche post-kantiane hanno soggettivato il dominio, al punto che le opere d'arte sono diventate meri oggetti dell'esperienza estetica o veicoli di comunicazione per l'artista come genio - il loro particolare modo di essere e la loro importanza cognitiva si sono dissolti nella loro riconfigurazione come aspetti dell'individuo.»

rappresentazione del mondo come principalmente, sottende la conoscenza teorica. Il socio-antropologo francese Pierre Bourdieu, nel suo libro *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972) afferma che la conoscenza è pratica agita che procede mediante l'incorporazione delle strutture del mondo sociale. Viene messo in luce il termine *incorporazione* che tornerà spesso anche nelle teorie più recenti rispetto al sapere pratico e incorporato della danza e della performance. Incorporazione o *embodiment* è la parola chiave per descrivere il procedimento attraverso cui conosciamo il mondo e allo stesso tempo gli diamo forma. Di particolare importanza per la comprensione delle sue manifestazioni nella prassi teatrale è lo studio del filosofo francese Maurice Merleau-Ponty (si fa riferimento alla *Phénoménologie de la perception*, 1945) che sviluppa una riflessione secondo cui il corpo è indicato come luogo primario della percezione e dell'esperienza umana. Nel capitolo della Fenomenologia della percezione intitolato "La teoria del corpo è già una teoria della percezione", l'autore descrive la passeggiata nel suo appartamento per osservare le cose. Camminare e guardare non sono attività facilmente separabili; l'unico modo - suggerisce - per capire che le vedute di un oggetto da diverse angolazioni sono vedute di un unico oggetto è essere un corpo, che sperimenta il movimento attraverso lo spazio mentre procede. Queste idee sono suggestive nel contesto della drammaturgia perché danno peso all'azione – e, per estensione, all'azione artistica – come incorporazione della conoscenza. In quest'ottica, l'azione – o, per analogia, la pratica artistica – ha una coerenza di principio; è sostenuta da una logica che emerge nell'attività stessa e attraverso di essa. Gli eventi performativi si svolgono e sono il risultato di un contesto intersoggettivo in cui è fondamentale avere una sensibilità creativa verso gli altri partecipanti al processo, verso i materiali a disposizione e verso la situazione in evoluzione. Pakes, nel suo articolo, evidenzia che all'interno dei processi creativi

[...] le decisioni non sono generalmente prese in base a una visione tecnicamente razionale di come ottenere un effetto preconcepito. Piuttosto, nascono dalle circostanze del momento e sono governate da un tipo di razionalità diversa, più flessibile e sensibile alle contingenze. (Pakes 2004: 4)

In un modo del tutto simile la studiosa tedesca Erika Fischer-Lichte nel suo celebre volume *Estetica del performativo* propone un'estetica del performativo che va oltre la semplice rappresentazione artistica, considerando la performance come un evento trasformativo e rituale. Ella evidenzia l'importanza dell'aspetto processuale della performance, per cui la performance non è solo una forma d'arte da osservare, ma un

processo in cui il corpo, l'azione e il tempo si uniscono per generare un'esperienza che trasforma sia chi la realizza sia chi la fruisce¹⁴.

Considerare la drammaturgia come un tipo di sapere pratico garantisce un fondamento per la distintività epistemologica di questa ricerca. Per far funzionare questa caratterizzazione, seguendo le indicazioni esposte da Aristotele nella spiegazione della *phrónesis*, è necessario concepire la prassi teatrale come una forma di azione intenzionale, il cui valore cognitivo risiede nel processo decisionale ragionato dell'artista o del gruppo, inteso come agente. E se è attraverso l'azione intenzionale che si genera il sapere pratico, allora, nel caso specifico del teatro, sono sia i processi creativi che i risultati degli stessi ad avere il peso epistemologico della pratica. Questa ipotesi è dimostrabile per il semplice fatto che il risultato del fare teatro è l'evento e non l'oggetto artistico, e in quanto tale, la sua comprensione dipende dal momento stesso della fruizione e della specifica natura di *hic et nunc* del teatro. Detto in altre parole, è il fare nel suo complesso – e non gli oggetti creati nel processo – a generare la conoscenza artistica. Seguendo le implicazioni di queste idee, il valore epistemologico della drammaturgia deriva dalla combinazione di intenzioni chiaramente articolate nel mentre del processo creativo, dalla presentazione dell'evento e dalla riflessione sulla relazione dell'evento con le domande iniziali e con il più ampio contesto artistico. L'evento teatrale, quindi, diventa solo un elemento di questo quadro più ampio, un veicolo nella generazione di conoscenza piuttosto che l'unico o il principale sito di incorporazione di tale sapere.

Nel saggio *Looking Without Pencil in the Hand* la dramaturg fiamminga Marianne van Kerkhoven suggerisce che, quando si tratta del processo creativo, non esistono leggi fisse di comportamento o compiti che possano essere interamente definiti in anticipo. "Ogni produzione forma il proprio metodo di lavoro." (Kerkhoven 1994: 140). Ma, continua, "c'è una cosa che va da sé: una dramaturg si occupa sempre della conversione del sentimento in conoscenza, e viceversa." (Kerkhoven 1994: 140). Molte dramaturg, quando si trovano a descrivere in che cosa consiste il loro lavoro, oscillano tra due poli: la comprensione della creazione e la creazione del senso. Uno teorico e l'altro pratico. Ci sono tuttavia alcuni esempi nelle pratiche performative che rivelano tutto il contrario. Un esempio è il lavoro della compagnia belga, Needcompany e in particolare la performance del 2004, *Isabella's Room* in cui la dramaturg Elke Janssens condivide semplicemente il palco. Insieme agli altri interpreti, rimane in scena durante lo spettacolo, in cui non c'è quasi nessuna "entrata" e "uscita". Se ne sta seduta dietro a un computer, fornendo i soprattitoli all'azione, e di tanto in tanto prende in

¹⁴ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di T. Gusman, Roma, Carocci, 2014 (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004).

mano il suo violino per accompagnare il canto aperto e invitante degli interpreti. Jan Lauwers, uno dei fondatori della compagnia, ha definito il suo gruppo *imprenditori dell'intrattenimento*, e questo significa che tutti i membri di Needcompany, dramaturg incluse, sono in grado di fare la differenza. La studiosa Christel Stalpaert scrive che Needcompany può essere paragonata alla Factory di Andy Warhol, una sorta di nucleo familiare in cui il processo di creazione artistica è collettivo piuttosto che individuale. Lauwers cita significativamente Warhol quando dice “Le persone della Needcompany non stanno intorno a me, sono io che sto intorno a loro.” (Stalpaert 2009: 122). In *Auf den Tisch!* (Belgio, 2006), Meg Stuart ha invitato il pubblico e i performer a sedersi attorno a un enorme tavolo, come durante una conferenza. Il tavolo è la piattaforma per le presentazioni e le improvvisazioni di artisti, danzatori e musicisti, in un formato che collega l'azione alla riflessione. Non c'è assolutamente alcuna somiglianza con la disposizione del teatro classico. I danzatori e gli artisti non si limitano all'area di esibizione. Prendono posto anche intorno al tavolo in attesa della performance che li attende. Tra loro c'è Myriam van Imschoot, la dramaturg della produzione della compagnia. Lei performa il suo percorso attraverso l'improvvisazione, superando così la divisione tra pratica e teoria. Nella brochure, non viene etichettata come “la figura del dramaturg”. È chiamata performer, accanto a Boris Charmatz, Eavesdropper, Emil Hvratin, Vera Mantero, Martin Nachbar, Erna Omarsdottir, Chrysa Parkinson, Hahn Rowe, Hooman Sharifi, Bo Wiget e Meg Stuart. Stalpaert ne scrive a proposito, domandandosi perché attori, danzatori e performer non dovrebbero appartenere al contesto drammaturgico? Jan Lauwers definisce il suo Needlab un laboratorio aperto, una resa pubblica della stanza di lavoro mentale sua e della sua compagnia. Ciò suggerisce che il particolare processo creativo, “definito come un numero di individui che si riuniscono intorno al materiale introdotto da Jan Lauwers” (Stalpaert 2009: 123), comporta una responsabilità intellettuale condivisa (Bousset 2007: 298). Durante il processo creativo viene messa in gioco una diversità di conoscenze. La divisione del lavoro cambia costantemente perché, come nella Factory di Warhol, “il rapporto tra gruppo e individuo è in continuo movimento.” (Stalpaert 2009: 123). La presenza fisica delle dramaturg nelle sale prove pone in controluce la storica figura dell'occhio esterno, dell'intellettuale¹⁵, rivelando i suoi nuovi tratti, dove l'incarnazione percettiva del corpo influisce su quella disincarnata del puro pensiero. In

¹⁵ Per un approfondimento del mutamento storico della figura del dramaturg e della pratica della drammaturgia si fa riferimento agli studi italiani e in particolare al volume di C. Meldolesi, R. Molinari, *Lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote, dalla Germania all'area italofrancese, nella storia e in un percorso professionale*, Milano, Ubulibri, 2007 e D. Cioffrese, *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Torino, Mimesis, 2023. Questi volumi ripercorrono l'evoluzione della figura del dramaturg, partendo dalle radici tradizionali legate alla critica e alla traduzione dei testi drammatici, fino ad arrivare a una visione più dinamica e interattiva nel teatro moderno. Viene analizzato come il ruolo, originariamente incentrato sull'analisi testuale e la tradizione classica, si sia trasformato per rispondere alle esigenze di un processo creativo in continua evoluzione.

questo senso si potrebbe dire che la figura della dramaturg ricomponesse la divisione corpo-mente in un'immagine della mente incarnata, dove i due operano su un piano di parità. Come scrive Stalpaert:

Lo "sguardo esterno" della dramaturg dovrebbe in questo caso essere esteso a un corpo esterno, a una "prova" corporea della capacità dello spettatore di leggere e dare senso a un'estetica delle intensità. In ogni caso, bisogna essere aperti a nuove procedure che liberino gli affetti dal sentimento personale, il percepito dalla percezione comune, il pensiero dal senso comune. (Stalpaert 2009: 124)

All'interno di questo nuovo quadro, non muta soltanto la figura storica del dramaturg, ma soprattutto la pratica stessa della drammaturgia che implica alcuni presupposti filosofici e concettuali che si sono radicati nelle nostre menti crescendo dentro una particolare cultura e parlando una determinata lingua. È partecipe del modo in cui ci relazioniamo alla realtà extralinguistica, che è sempre una questione di consenso sociale e di esperienza storica di una certa comunità. A tal proposito Hans Thies Lehmann in un articolo intitolato *From Logos to Landscape* (1997) parte dalla riflessione storica sull'importanza del testo per il teatro, cogliendo degli aspetti rilevanti per un ripensamento di fondo della pratica drammaturgica. "La lettura della *Poetica* mostra che anche a quel tempo il testo non era considerato il supporto o il veicolo esclusivo del significato e del senso." (Lehmann 1997: 55) Lo studioso evidenzia che il testo, nel teatro, è sempre stato inteso anche nella sua dimensione di suono, di musica e di voce, ma dall'antichità fino alla fine dell'Ottocento, una forte tradizione ha favorito una visione *logocentrica* del teatro. Il rapporto della scena con il testo è sempre stato complesso e polivalente. Aristotele, nella *Poetica*, osserva che la tragedia è costruita innanzitutto di eventi e dunque sono essi, e non l'uomo, a costituire l'oggetto dell'imitazione teatrale. All'interno dell'opera si dichiara esplicitamente che non sono i personaggi a essere imitati nel teatro, ma le loro azioni; e questo è vero a tal punto che l'autore ci fa notare come la tragedia possa esistere anche senza personaggi, ma non senza l'azione, l'avvenimento e l'evento. Nel volume *Tragedia e teatro drammatico* Lehmann sottolinea che nel teatro drammatico il rapporto tra il testo e lo spettacolo dal vivo è dinamico e in evoluzione. Lo spettacolo diventa un evento in cui il significato viene continuamente negoziato piuttosto che essere semplicemente "consegnato" come codificato nel copione¹⁶. Questo mutamento riflette cambiamenti culturali e artistici più ampi, in cui l'immediatezza del momento dal vivo e l'interazione unica tra i partecipanti creano un significato che non può essere pienamente catturato dal solo testo. Il valore ultimo appartiene al *logos*, che, secondo

¹⁶ Cfr. H. T. Lehmann, *Tragedia e teatro drammatico*, a cura di M. Massalongo, Bologna, CuePress, 2022 (*Tragödie und dramatisches Theater*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1988).

Lehmann, nella sua essenza, contiene il concetto di architettura. Egli spiega come l'architettura, che costituisce la natura intima del logos, fornisce all'opera la base e il supporto, ma anche la gerarchia degli elementi di collegamento, la struttura, l'articolazione e la coerenza in vista della ragione, dello scopo e della sua funzione.

Lo studioso si approccia alla realtà teatrale contemporanea, facendo notare che le dinamiche odierne sono caratterizzate dalla riscoperta di uno spazio e di un discorso senza *telos*, senza gerarchie e senso strutturato e senza presenza di unità interne.

Da questo punto di vista la ricca diversità della pratica teatrale degli ultimi decenni diventa comprensibile. In questa breve storia, mi sembra che, nonostante alcuni artisti abbiano seguito questo percorso, non c'è stato né qualcosa come la completa perdita delle parole, né un improvviso rientro del testo in teatro. Ciò che si è verificato è stato invece lo sviluppo complicato e tortuoso di nuove visioni, di luoghi multipli e di un nuovo tipo di architettura del teatro. (Lehmann 1997: 56)

Secondo Lehmann, il teatro contemporaneo rinasce all'insegna della *ricerca*, liberata dalle regole preesistenti e determinanti, che investe nella poesia scenica, nei meandri della narrazione e nella frammentazione. Trasformando la struttura del dialogo in uno spazio multidimensionale e polilogico di articolazione, il nuovo teatro riscopre anche elementi della dimensione rituale, un tipo diverso di comunicazione che rende possibile un'esperienza che la mente non è in grado di recuperare facilmente. Lo studioso tedesco evidenzia che, se un tempo il teatro era definito come una sorta di cosmo fittizio presentato a un pubblico per mezzo di segni scenici, oggi il teatro tende sempre più ad assomigliare a una situazione speciale e unica, una costruzione di un momento in cui un tipo di comunicazione diversa da quella quotidiana potrebbe accadere. In continuazione alla tesi di Lehmann, le studiose Katalin Trencsényi e Bernadette Cochrane nel volume *New dramaturgy: international perspectives on theory and practice* (2014) evidenziano che:

La drammaturgia, liberata dalla sua associazione storica con la poetica aristotelica o considerata solo come attributo di un testo drammatico e/o un'analisi testuale, si è gradualmente riconfigurata ed è diventata sinonimo del processo di creazione di uno spettacolo. La drammaturgia è ora considerata come il flusso interno di un sistema dinamico. Con l'emergere di nuovi filoni di lavoro drammaturgico (teatro di creazione, danza, nuovo circo, performance art, ecc.) sono emersi nuovi filoni di lavoro, nuovi materiali con i quali lavorare (ottenuti dall'improvvisazione, dal caso, dagli stimoli interdisciplinari o dai nuovi media) e relazioni

mutevoli sia con lo spazio che con il pubblico – la pratica non solo si è ampliata, ma si è anche trasformata.

(Trencsényi e Cochrane 2014: 1)

La nuova drammaturgia si pone in contraddizione alla tradizione del teatro di regia ed è caratterizzata da una forte messa in discussione della considerazione del teatro quale opera di un singolo creatore. Questo nuovo tipo di lavoro, definito da Trencsényi e Cochrane, post-mimetico, interculturale, consapevole del processo e interdisciplinare (Trencsényi e Cochrane 2014: 2), ha generato un approccio drammaturgico che non corrisponde al solito schema del pensiero cognitivo, della garanzia della coerenza, della logica causa-effetto, bensì a una distribuzione per lo più orizzontale e incorporata della conoscenza creativa. Uno dei più noti dramaturg di danza, André Lepecki¹⁷, si è fortemente ribellato alla riduzione ideologica della sua figura a un occhio, sintomatica di una tradizione di pensiero che da Cartesio in poi ha separato la mente dal corpo. Ciò a cui il pensiero di Lepecki pone resistenza è l'idea che l'*occhio* (dramaturg) possa essere associato al potere, ovvero come colui che possiede una conoscenza oggettiva, messa a disposizione del coreografo (o del regista) il quale, se estendiamo la metafora, è percepito come tutto il corpo – un corpo cieco e muto, in attesa di essere illuminato dalla vista e dalla parola. In una descrizione della propria pratica drammaturgica Lepecki riconfigura la funzione del dramaturg come un luogo di conoscenza disincarnata, fondendo il corpo del dramaturg con il corpo del lavoro che diventa un unico corpo somatico. A rafforzare tale ipotesi, Lepecki ritorna alla teoria del *sujet supposé savoir* di Lacan. Nel diciottesimo capitolo de *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Lacan spiega il concetto psicoanalitico di transfert. Lo sposta dalle dinamiche particolari della relazione tra analista e analizzato, per proporre il transfert come un vettore sempre operante. Egli scrive: "Il transfert è un fenomeno essenziale, legato al desiderio come fenomeno nodale dell'essere umano (...) Non appena il soggetto supposto sapere esiste da qualche parte... c'è il transfert." (Lacan 1964: 231) Secondo Lacan, la ricerca di un *sapere non saputo* presuppone l'esistenza di un soggetto o di un luogo dove questo sapere sia custodito. È proprio a questo proposito che Lacan concettualizza il transfert come soggetto supposto sapere. Mettendolo in relazione con il discorso legato alla conoscenza oggettiva del dramaturg, possiamo notare che la presunta oggettività della conoscenza è una categoria inesistente, proprio perché non c'è mai un sapere già saputo, ma, detto con le parole di Lacan, esiste soltanto un sapere che deve trovare ancora il suo avvenire. Secondo Lepecki, la tensione di base per la

¹⁷ Cfr. André Lepecki, *Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy* in P. Hansen, D. Callison (a cura di), *Dance Dramaturgy – Modes of Agency, Awareness and Engagement*, cit., pp. 51-65.

drammaturgia come pratica non è tra azione e scrittura o pratica e teoria, ma tra sapere e possedere. L'iniziatore di questa tensione è proprio il dramaturg, in quanto la sua presenza in sala prove mette in dubbio la stabilità autoriale di coloro che dovrebbero conoscere l'opera a venire. Muovendosi da queste considerazioni Lepecki suggerisce di considerare la pratica della drammaturgia (o la drammaturgia di processo) come un esercizio incessante e metodico di distruzione della figura di *colui che dovrebbe sapere*. Questo metodo di distruzione di una sorta di presunzione di sapere è ciò che in ultima istanza fa l'interazione dialogica profonda che è fondamentale per il compito del dramaturg. La drammaturgia emerge grazie alla capacità del dramaturg di bypassare una posizione di (pre)conoscenza e quindi, permettere che la logica del pezzo che sta per arrivare diventi attuale, concreta. Quello che fa sì che il dramaturg possa operare lontano dalla posizione del soggetto supposto sapere, secondo Lepecki è quello di *errare*. "Qui l'erranza va intesa non come ricerca dell'errore, privilegio dell'errore o apologia del fallimento come metodo, ma nel suo senso etimologico più forte, errare come andare alla deriva, perdersi, smarrirsi." (Lepecki 2015: 54) La proposta è piuttosto quella di sviluppare delle *bussole rotte*¹⁸ che possano fuorviare o indirizzare in modo errato, senza rivelare una destinazione corretta o prevista, permettendo a una o più persone di perdersi, ma portandole comunque da qualche parte. Quello che il dramaturg suggerisce è che spesso estraniarsi dalle proprie norme può aiutare a rimuovere cliché, preconetti consolidati che traboccano da un'opera ancor prima che inizi: cliché che riguardano il modo in cui pensiamo a ciò che dovrebbe essere fatto, come, quando e con quale risultato. Una dramaturg che opta per un errato consiglio, una sbagliata direzione o una deviazione, in modo tale da aprire alla possibilità che un altro sguardo, o qualcosa di completamente diverso da ciò che era stato originariamente concepito inizi ad apparire, attiva il cosiddetto principio di straniamento all'interno del processo di creazione. La nozione di straniamento non è nuova nel contesto del teatro. Viene introdotta per la prima volta dai formalisti russi nel 1920, ma è Bertolt Brecht uno dei primi a utilizzarlo come termine chiave alla base della funzione civile e sociale del suo teatro. Già nel 1935, nel suo saggio *Effetti di straniamento nel teatro cinese*, lo descrive come uno sforzo recitativo diretto a impedire al pubblico di identificarsi semplicemente con i personaggi dello spettacolo. Gli spettatori, secondo Brecht, non dovrebbero relazionarsi con le azioni sceniche attraverso il subconscio o qualsiasi tipo di empatia. Per lui, l'accettazione o il rifiuto di queste azioni e affermazioni dovrebbe avvenire solo a livello cosciente. Invece di limitare lo straniamento alla ricezione del pubblico, considerandolo ancora una volta come uno strumento accuratamente costruito nelle

¹⁸ Si fa riferimento al termine coniato da K. Georgelou, E. Protopapa, e D. Theodoridou in *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*, Amsterdam, Antennae Valiz, 2016, p. 50.

mani di chi supposto sapere, Georgelou, Protopapa e Theodoridou attraverso il loro metodo propongono invece le modalità di lavoro dello straniamento come un importante principio drammaturgico e una direttiva concreta anche nella realizzazione dell'opera d'arte. Durante uno dei laboratori della pratica drammaturgica hanno suggerito il seguente esercizio:

Una persona del gruppo intervista una seconda persona del gruppo su un progetto artistico a cui quest'ultima sta lavorando e sugli aspetti drammaturgici coinvolti. Una terza persona interrompe regolarmente l'intervistata dandole istruzioni per: iniziare (una nuova frase); sostituire (una parola); chiudere gli occhi; aprire gli occhi; invertire (la direzione dei suoi pensieri); fare una pausa; ridurre (il numero di parole usate); ripetere; riposizionare (le parole in un contesto diverso); concludere. Allo stesso tempo, la quarta persona del gruppo annota parole, termini, frasi e idee ascoltate durante l'intervista, che le sembrano importanti e che si riferiscono al progetto artistico discusso, ognuna su un post-it diverso. Una volta terminato, la quarta persona aggiunge su post-it separati i propri pensieri, idee e termini che le sono venuti in mente durante l'ascolto, prima di offrire tutti gli appunti all'intervistato. (Georgelou, Protopapa, Theodoridou 2016: 47)

Seguendo questo principio l'approccio dialogico della dramaturg si conforma in modo tale da diventare un processo che mira a plasmare, fondere, moltiplicare e poi rovesciare le relazioni che si stabiliscono nel lavoro. In questo modo, l'azione della dramaturg si pone ancora una volta fra la regista, la coreografa, le altre collaboratrici e l'opera nel suo divenire, con l'intento di andare oltre le idee consolidate per poter stimolare e attivare la creazione e la creatività in un delicato bilancio tra sapere e non sapere. Georgelou, Protopapa e Theodoridou dal 2014 al 2016 hanno portato avanti un progetto dal titolo *Dramaturgy at Work*¹⁹, propedeutico alla stesura del loro noto libro *The Practice of Dramaturgy* (2016). Il progetto ha attraversato il campo della danza, del teatro, della performance e degli studi teorici, affrontando le prospettive e le pratiche europee contemporanee della drammaturgia. Essa viene concepita dalle autrici sia come un processo significativo nella creazione delle performance contemporanee, sia come una pratica critica strettamente legata al sociale e al politico. Dato il loro specifico interesse per le intersezioni tra teoria e pratica, il progetto identificava ed esplorava tendenze, concetti e pratiche drammaturgiche distinte e diversificate, informate sia dalla pratica artistica delle autrici stesse, che di ricerca e didattica. Una parte del progetto consisteva di una

¹⁹ Per le ulteriori informazioni sul progetto in questione si consiglia di consultare il sito *Dramaturgy at Work* (wordpress.com) consultato l'ultima volta in data 30/04/2024.

serie di workshop tenutisi in diverse parti d'Europa: Belgio, Paesi Bassi, Inghilterra, Croazia, Grecia e Spagna. Le autrici, nel libro, specificano che:

In una serie di workshop di due o tre giorni seguiti da tavole rotonde pubbliche, la pratica della drammaturgia è stata esplorata da diverse prospettive, tra cui le seguenti: identificare le tendenze drammaturgiche (formali, estetiche, strutturali) nella performance contemporanea; sviluppare concetti e metodologie per la creazione di spettacoli; esaminare il feedback, la risposta critica e creativa come attività drammaturgica; esplorare la drammaturgia come creazione di azioni nel lavoro artistico; ideare cornici di lavoro nei processi drammaturgici con la consapevolezza della loro relazione con la critica istituzionale e il loro potenziale per produrre immaginari sociali. (Georgelou, Protopapa, Theodoridou 2016: 38)

Partendo dal lavoro svolto nei workshop e dalle riflessioni critiche, le autrici hanno individuato il principio chiave del lavoro del dramaturg nel mobilitare le domande, che rende la drammaturgia un'operazione catalitica, in grado di produrre i processi di lavoro sulle azioni. Ispirati dalla seguente istruzione, durante i workshop, i partecipanti sono stati invitati a praticare la conversazione all'interno dei gruppi soltanto attraverso le domande: "Una semplice regola: rispondere sempre a una domanda con una nuova domanda! Se lo si desidera, è possibile impostare un argomento specifico per guidare la linea di domande." (Georgelou, Protopapa, Theodoridou 2016: 40) Il compito consisteva nel rispondere non alla domanda, ma con la domanda, e dunque era necessario concentrarsi su ciò che è in gioco nella domanda posta e pensare come questa domanda possa essere ulteriormente messa in discussione e portata avanti. L'intenzione era quella di portare i partecipanti in uno stato di interrogazione: per iniziare a pensare attraverso le domande. Attraverso questo tipo di articolazione le studiose hanno cercato di approfondire il lavoro della dramaturg, dove la sua attività fungeva da motore che fa apparire le domande, per poi lavorare con esse come con un materiale effettivo, innescandone la mobilitazione. Questa pratica riflette anche sul fatto che l'incertezza, il non sapere e il dubbio sono stati messi in primo piano come qualità significative, o addirittura desiderabili, nei processi creativi. Mobilitare le domande per smuovere tali processi è una pratica indirizzata anche a innescare nuove relazioni tra gli agenti coinvolti in un processo artistico, come anche tra questi agenti e il lavoro stesso. In quanto è la dramaturg colei che mette in moto questo approccio, il nostro interesse è di cercare di comprendere che tipo di domande una dramaturg fa; come sono formulate; se sono o meno utili per il lavoro e che tipo di azioni producono come parte di un processo creativo. Per chiarire meglio in che modo il domandare si relaziona a un desiderato risultato, Georgelou sottolinea:

Il come vengono proposte le domande della dramaturg è influenzato da come ella si relaziona al processo creativo degli altri collaboratori e collaboratrici coinvolti nella performance. Detto in altre parole, le domande di una dramaturg sono indirizzate ad attivare e connettere i processi di pensiero di tutti i collaboratori, piuttosto che a coltivare una necessità di una risposta concreta e finale. Tale approccio, secondo le autrici, crea un movimento del pensiero *in avanti*, che suggerisce un particolare tipo di azione con una specifica direzione, “anche se non si spinge verso una risoluzione, né si esaurisce nel dubbio.” (Georgelou, Protopapa, Theodoridou 2016: 44)

Quindi, la mobilitazione delle domande come pratica, crea, inquadra ed espande le basi su cui un’azione può avere luogo. In effetti, quello che Georgelou, Protopapa e Theodoridou vorrebbero suggerire è che, nella performance, questo terreno include lo spettatore in modo che anch’egli sia invitato a seguire il movimento da un pensiero all’altro, da un’azione all’altra. Le domande di una dramaturg generano un senso di destabilizzazione, che dalle autrici di questo libro, viene chiamato una forma di *interferenza drammaturgica*. A tal riguardo, la dramaturg e studiosa serba Bojana Cvejić, nel suo articolo intitolato *The Ignorant Dramaturg* (2010) propone di intendere la figura del dramaturg non come l’intellettuale del teatro, *colei che sa più di altri*, ma come co-creatrice del problema, spiegando che un problema in questo caso produce una metodologia di invenzione di vincoli che agiscono come condizioni abilitanti per la creazione dell’opera. La relazione con una dramaturg, secondo Cvejić, inizia da un’ignoranza condivisa con la regista o la coreografa, “non su ciò che le due possono scambiarsi o su come possano essere utili l’una all’altra, perché deve esserci già un’affinità condivisa per poter anche solo contemplare di lavorare insieme, ma l’ignoranza sul lavoro da fare.” (Cvejić 2010: 46) Quello a cui fa riferimento è la parabola di ignorante che Jacques Rancière descrive nel suo libro, *Il maestro ignorante* (1987). L’emancipazione è la pedagogia che Rancière oppone all’istruzione, perché è una situazione di apprendimento di qualcosa di cui sia il maestro che l’allievo sono ignoranti. L’apprendimento si basa quindi sul presupposto dell’uguaglianza delle intelligenze e sull’esistenza di un terzo termine di mediazione tra maestro e allievo, che in Rancière è rappresentato dal libro che i due leggono in due lingue diverse. Dramaturg e regista stabiliscono un rapporto di parità simile a quello tra due ignoranti che si confrontano con un libro che non sanno leggere. Il “libro” è il lavoro di ricerca, quel qualcosa, legato da una forma radicale di sforzo che entrambi investono nel processo di definizione della posta in gioco e del come. L’opera è la cosa, il “libro” che regista e dramaturg non leggono, ma scrivono insieme, quel terzo anello che garantisce la regola della materialità. Cvejić evidenzia che la destabilizzazione, che è la conseguenza del conversare con una dramaturg, è necessaria per poter creare il problema, quale vincolo di idee.

La produzione di un problema non inizia con le possibilità, che sono una questione di conoscenza e che noi consideriamo come limiti da superare, ma con le idee che divergono e differenziano le condizioni del nuovo. (...) Il contenuto di un'idea è virtuale, perché è una differenziazione, una relazione differenziale tra elementi tracciati da un problema, una domanda. Il problema sta nell'idea stessa o, meglio, l'idea esiste solo sotto forma di domanda. (Cvejić 2010: 47)

La studiosa mette in luce che sollevare un problema implica la costruzione dei termini in cui verrà enunciato e delle condizioni in cui verrà risolto. La soluzione comporta la costruzione di una procedura e di una situazione di lavoro ed è ciò che rappresenta il motore della pratica drammaturgica.

Errare, creare degli ostacoli, mobilitare le domande sono alcune metodologie sviluppate dalle dramaturg in relazione alle altre collaboratrici e collaboratori artistici, per cercare di generare più punti di vista su una stessa situazione o più stratificate risposte o semplicemente per mettere in moto il pensiero creativo confrontandolo con un nuovo tipo di pensiero critico. In questi casi, il cosiddetto pensiero critico non arriva dal fuori del processo di creazione, offrendo una visione esterna e distante, ma si mette a servizio di un'opera in divenire, cercando di smuovere le strutture che la generano dall'interno. A tal riguardo può tornare utile richiamare il termine *criticalità*, coniato dalla teorica culturale Irit Rogoff. Nell'articolo *What is Theorist?* (2007) Rogoff distingue tre termini diversi tra *criticism*, *critique* e *criticality*²⁰ descrivendo come, in breve tempo, nell'ambito artistico, si sia passati dalla prima alla seconda e così poi alla terza. Il criticism è una disciplina atta ad applicare valori e giudizi all'oggetto analizzato. La critica è legata alla decostruzione e all'ambito post-strutturalista e permette di esaminare criticamente i valori naturalizzati e le pretese di verità della conoscenza. Alla pratica critica possiamo richiamare il disvelamento di talune ingiustizie culturali esistenti insieme al fondarsi delle relative correnti d'interesse (postcoloniale, femminista, pensiero ecologico). Il problema con la critica, secondo Rogoff, è che rimane all'esterno, a distanza, con l'intento di smascherare, appunto, le strutture nascoste. La criticalità, invece, si sposta all'interno del processo, agendo nella situazione presente, alla ricerca di nuove comprensioni della realtà:

La criticalità [...] sta proprio nelle operazioni di riconoscimento dei limiti del proprio pensiero, perché non si impara qualcosa di nuovo finché non si disimpara qualcosa di vecchio, altrimenti si aggiungono

²⁰ In francese, tedesco e italiano non si fa la distinzione tra i primi due termini: le due parole si traducono rispettivamente come critica.

semplicemente informazioni piuttosto che ripensare una struttura. [...] La criticalità è quindi connessa, a mio avviso, con il rischio, con un abitare culturale che riconosce ciò che sta rischiando senza essere ancora pienamente in grado di articolarlo. (Rogoff 2007: 99-100)

Rogoff suggerisce di comprendere la criticalità in relazione alla sua dimensione incarnata, evidenziando come ogni individuo incorpori il materiale con cui lavora; egli costruisce la critica su un terreno incerto, dove l'obiettivo non è quello di eseguire un'analisi, ma di *abitare* la cultura che sta esaminando. Si propone dunque il termine criticalità, per descrivere il posizionamento delle dramaturg rispetto al lavoro creativo: abbandonare strutture già sperimentate, disimparare qualcosa di vecchio per provare a pensare in modo nuovo, e soprattutto esplorare le altre dimensioni della conoscenza, attraverso l'intuito, l'incorporamento e l'ascolto stimolando una creatività condivisa e collaborativa nei processi. All'interno di queste dinamiche rinasce una nuova drammaturgia, che non esclude i parametri di quella tradizionale, ma piuttosto li allarga. Essendo orientata al processo rinnega le strutture predeterminanti della creazione, offrendosi come una pratica speculativa e riflessiva. E come la stessa Rogoff mette in rilievo, una pratica di questo genere, associata alla creazione performativa, di teatro e di danza, fa sì che il lavoro artistico diventi un accesso alla conoscenza attraverso altri metodi, talmente estraneo da sfuggire alla ripetizione infinita della stessa. È il fatto della drammaturgia di "essere dentro e guardare" nello stesso momento che la rende distintiva e fondamentale per il processo creativo. In quanto tale, secondo Bertolt Brecht, la drammaturgia è (o dovrebbe essere) intrinsecamente dialettica e produttivamente dissociata. Le sue parole riportano a quelle di Van Kerkhoven, che nel suo discorso alla conferenza European Dramaturgy in the 21st Century, auspica alle dramaturg contemporanee un tempo di lentezza e di riposo dal lavoro, come una sorta di antidoto contro le scadenze devastanti, le richieste di velocità, adattabilità e le visioni a breve termine che ossessionano il teatro in epoca neoliberale.

Bibliografia

BLEEKER MAAIKE, KEAR ADRIAN, KELLEHER JOE, ROMS HEIKE

2019 *Thinking Through Theatre and Performance*, Bloomsbury, London-New York.

BLEEKER, MAAIKE

2015 *Thinking No-One's Thought*, in Pil Hansen, Darcey Callison (a cura di), *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

BOURDIEU, PIERRE

1972 *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Editions du Seuil, Paris.

BOUSSET, SIGRID

2007 "I Can't Go On. I'll Go On" in *No Beauty For Me There Where Human Life is Rare: On Jan Lauwers's theatre work with Needcompany*, Gent: Academia Press and Amsterdam: International Theatre and Film Books, Gent and Amsterdam.

CIOFFRESE, DAVIDE

2023 *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Mimesis, Torino.

CVEJIĆ, BOJANA

2010 *The Ignorant Dramaturg* in «Maska», Vol. 16 N. 131-132.

DELEUZE, GILLES - GUATTARI, FÉLIX

1991 *Qu'est-ce que la philosophie?* Les éditions de Minuit, Paris.

FISCHER-LICHTE, ERIKA

2014 *Eстетica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di T. Gusman, Roma, Carocci (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004).

GADAMER, HANS-GEORG

1986 *Gesammelte Werke*, Mohr, Tübingen.

LACAN, JACQUES

1964 *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XI. Les quatre principes fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris.

LEHMANN, HANS THIES

2014 *From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy in Performance Research*, 2(1), 1997, pp. 55-60.

2022 *Tragedia e teatro drammatico*, a cura di M. Massalongo, Bologna, CuePress, (*Tragödie und dramatisches Theater*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1988).

LEPECKI, ANDRÉ

2015 *Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy* in P. Hansen, D. Callison (a cura di), *Dance Dramaturgy – Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

MARLEAU-PONTY, MAURICE

1945 *Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, Paris.

MELDOLESI, CLAUDIO - MOLINARI, RENATA

2007 *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro e nei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano.

NATALI, CARLO

2019 *Aristotele, Opere – Etica Nicomachea*, Laterza, Bari.

PAKES, ANNA

2004 *Art as action or art as object? The embodiment of knowledge in practice as research* in «Working Papers in Art and Design» Vol. 3.

RANCIÈRE, JACQUES

1987 *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris.

ROGOFF, IRIT

2008 *What is a Theorist in The State of Art Criticism*, Routledge, London.

RYLE, GILBERT

1949 *Concepts of Mind*, University of Chicago Press, Chicago.

STALPAERT, CHRISTEL

2010 *A Dramaturgy of the Body*, *Performance Research*, 14(3), 121–125.

TRENCSENYI, KATLIN - COCHRANE, BERNADETTE

2014 *New Dramaturgy: International Perspectives On Theory And Practice*, Bloomsbury, London.

VALÉRY PAUL

1921 *Eupalinos ou l'Architecte – Dialogue des morts* in «La Nouvelle Revue Française», N. 90, pp. 237-285.

VAN KERKHOVEN, MARIANNE

1993 *On Dramaturgy* in «Theaterschrift» N. 5-6, pp. 142-144.

VAN KERKHOVEN, MARIANNE

2016 *European dramaturgy in the twenty-first century, a constant movement* in M. Romanska (a cura di) *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Routledge, London-New York.