

ELFRIEDE JELINEK
DAL TEATRO POSTMODERNO ALLA POST-DRAMMATURGIA

Michaela Bürger-Koftis

This paper treats the evolution of the theatrical work of Elfriede Jelinek, from its early postmodern traits to its later post-dramatic tendency. Typical postmodern methods like intertextuality and deconstruction play an important role even in Jelinek's late work. Though written for the theatre, these works look like narrative prose and wholly abolish dramatic figures and actions. For this reason, scholars speak in this instance of a "post-dramatic drama". However, these Textflächen (textual panels), as Jelinek calls them, carry a musical flow of voices and counter-voices in which the actual protagonist is language: Jelinek's distinctive language, a melting pot of intertextual and intermedial quotations. Renowned stage directors have undertaken to unfold Jeklinek's panels by extrapolating their dramatic substance, and isolating dramatic dialogues and action. Thus the director becomes a co-author.

1. Drammaturgia postmoderna tra Zitiergestus e decostruzione di miti

Uno dei motivi per cui, riguardo alla prima fase drammaturgica di Elfriede Jelinek, si parla di drammaturgia postmoderna è la coincidenza temporale con l'inizio del decennio postmoderno: nel 1979 Jean François Lyotard pubblicò *La conditon postmoderne*, che, naturalmente, fa proprie, da un lato, tendenze formali preesistenti nelle arti come spunto per le riflessioni filosofiche e culturali che esprime, ma che poi, sebbene in realtà ciò sia inconciliabile con il postmoderno *anything goes*, si ripercuote programmaticamente sulle arti del decennio successivo.

Il "Zitiergestus", uno dei principali segni formali postmoderni, riscontrabile in tutte le tendenze artistiche e che in letteratura compare in forma di intertestualità, è certo già presente nel titolo del primo testo teatrale della Jelinek, ossia *Was geschah, nachdem Nora*

ihren Mann verlassen hatte, oder Stützen der Gesellschaften (“Cosa accadde, quando Nora lasciò suo marito, o i pilastri delle società”, 1977). In tale pièce, costruita ancora in modo convenzionale, con un elenco di personaggi, un’azione che l’attraversa e una suddivisione in diciotto scene, viene ripresa la storia della protagonista del dramma di Ibsen *Casa di bambola* (1879), proiettata però negli anni trenta. La Nora della Jelinek lavora in una fabbrica con altre operaie che, eccetto una, non condividono le sue aspirazioni borghesi all’emancipazione, ma incarnano i cliché dei ruoli tradizionali. Diventa l’amante del direttore, che la fa prostituire e con pratiche sado-masochiste la usa per carpire segreti della ditta al suo ex marito, incline a giochi del genere, dal quale alla fine lei è costretta a fare ritorno. La seconda parte del titolo cita *I pilastri della società* (1877), il dramma di Ibsen che nella Jelinek diventa *I pilastri delle società*, un significativo gioco di parole al plurale, dunque, che allude alle società multinazionali.¹

Nel suo secondo testo teatrale, che porta il sottotitolo *Clara S. Musikalische Tragödie* (“La tragedia musicale di Clara S.”), l’autrice allude al personaggio storico di Clara Schumann, sposta l’azione negli anni venti e riflette sui rapporti di forza secondo la specificità di genere che caratterizza le esistenze di artisti, uomini e donne, dove per la Jelinek le artiste soccombono sempre alla pretesa di potere degli artisti maschi. Nel caso di Clara e Robert S. le citazioni dei personaggi sono indirette (sebbene, nelle indicazioni di regia, già all’inizio della prima parte si richieda come arredo di scena “il dispositivo di Logier” (*logierisches Gestell*), ossia il “chiroplasto”, “in dem sich schon Robert Schumann einen Finger ruiniert hat”,² per cui chiaramente si allude alla coppia artistica degli Schumann. Nel caso di Gabriele D’Annunzio, chiamato Il Comandante, una citazione diretta del personaggio del poeta italiano, si tratta per ciò che riguarda le sue concrete gesta nella pièce, come la violenza usata alla figlia degli Schumann Marie, di una sua rappresentazione

¹ In proposito la stessa Jelinek osserva: “Mit ‚Gesellschaften‘ sind die ökonomischen Gesellschaften gemeint, also multinationale Konzerne”. Cfr. E. Jelinek nel programma dello Schauspielhaus di Graz in occasione della prima per il festival di avanguardia *steirischer herbst* del 1979.

² E. Jelinek, *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992, p. 81.

Elfriede Jelinek dal teatro postmoderno alla post-drammaturgia

esagerata, mentre del resto egli è ritratto come essere ripugnante, egocentrico, dongiovanni da strapazzo, incline a manie di eroismo e a ideologie prefasciste. Sono procedimenti *postmodern*, per cui nell'opera in fieri si adottano tutte le forme artistiche e si inseriscono citazioni. Cosa inconsueta, alla fine della pièce Elfriede Jelinek fornisce precise indicazioni delle fonti, chiarendo in tal modo il *Gestus* della citazione intertestuale.

Für die musikalische Tragödie Clara S. wurden u.a. Zitate aus folgenden Werken in den Text eingeflochten:

Clara Schumann: Tagebücher, Briefe

Robert Schumann: Briefe

Gabriele d'Annunzio: aus den Romanen

Tamara de Lempicka und Gabriele d'Annunzio: Briefwechsel

Aélis Mazoyer: Tagebücher

Ria Endres: Am Ende angekommen³

Anche in *Burgtheater* (1982) la Jelinek utilizza citazioni di personaggi reali: KÄTHE, attrice del Burgtheater e di cinema, ISTVAN, attore del Burgtheater e di cinema, marito di Käthe, e SCHORSCH, attore del Burgtheater e di cinema, fratello di Istvan, rappresentano, come si può facilmente intuire, l'attrice Paula Wessely, in Austria apprezzatissima, quanto meno ai suoi tempi, suo marito Attila Hörbiger col fratello e l'intera dinastia degli Hörbiger attori. Con citazioni tratte direttamente dalle biografie, dai film e dalle apparizioni pubbliche, l'autrice decostruisce i personaggi reali di Wessely, Hörbiger e compagni e ne mette in luce la condotta opportunistica, addirittura la fedeltà al nazismo e il coinvolgimento nella cultura della propaganda nazista. In Austria questa pièce provocò uno scandalo che preparò il terreno per la presa di coscienza del Paese nei confronti del proprio passato nazista, di fatto iniziata solo nel 1986 con l'affare Waldheim, che raggiunse il suo acme nel 1989, con la prima di *Heldenplatz*, il lavoro teatrale di Thomas

³ *Ibid.*, p. 128.

Bernhard, e in seguito consolidò la nozione della Jelinek come “Nestbeschmutzerin”.⁴

Già in *Burgtheater* le nuove tecniche culturali della postmodernità, come il *Sampling* e il *Mixing*, caratterizzano sul piano linguistico (*Codemixing*) le modalità di citazione della Jelinek. Proprio perché qui il carattere di scomposizione dei personaggi, che appunto prendono a modello personaggi reali, non è ancora del tutto avanzato, il salto da una forma linguistica – il linguaggio quotidiano viennese ricco di sfumature dialettali e tuttavia ricreato artificialmente e permeato di calembour e di trivialità – a un'altra tramite l'impiego di elementi scenici mobili, tratti dal linguaggio nazista, non va interpretato in termini figurativi né riferiti alla situazione.

Nella Jelinek questo metodo di creazione linguistica rientra senz'altro, da un lato, nel segno della postmodernità, mentre dall'altro è il principio costitutivo peculiare della sua drammaturgia del linguaggio, anzi, di tutta la sua opera, parte integrante della sua estetica teatrale, basata su una drammaturgia della lingua. Allo stesso tempo tale procedimento linguistico rientra in un fenomeno ugualmente tipico della postmodernità, con il quale l'opera di Elfriede Jelinek viene ogni volta messo in relazione: ossia la decostruzione dei miti. *Burgtheater* ne è un buon esempio, perché il mito dell'attrice Paula Wessely e dell'intero clan Wessely-Hörbiger viene decostruito tramite procedimenti linguistici, quali la citata contaminazione del linguaggio quotidiano con parole d'ordine naziste, e contrapponendo citazioni tratte da film prodotti per la propaganda nazista ad altre, tratte dal genere di intrattenimento dell'epoca, con attori e cantanti noti come Marika Röck, Johannes Heesters e Hans Moser, nonché film di ambientazione regionale degli anni cinquanta. Qui la decostruzione come concetto viene meno, perché esso stesso ha in sé l'impossibilità di una determinazione dei segni linguistici, anzi, di una definizione univoca, e accanto al momento della de-costruzione contiene sempre anche

⁴ P. Janke, (a cura di), *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg, Jung und Jung, 2002, p. 7.

Elfriede Jelinek dal teatro postmoderno alla post-drammaturgia

quello della costruzione.⁵ In questo senso, alla decostruzione del mito (la Wessely idealizzata) corrisponde in questo processo la costruzione della realtà smitizzata (la Wessely non idealizzata), senza che allo stesso tempo si voglia rappresentare la realtà in quanto tale. L'impeto critico dell'autrice, che sta sullo sfondo, può senz'altro essere visto come un approccio politico, ma non è stato riconosciuto da tutti; è però postulato da Marlies Janz nella sua monografia del 1995 per le opere pubblicate fino ad allora:

So wird sowohl ihr [Jelineks] Feminismus als auch ihre Situierung im Kontext von Poststrukturalismus und Postmoderne zumeist falsch eingeschätzt, weil ihre marxistischen Orientierungen ausgeblendet werden. Diesen aber ist Jelinek bei allen scheinbaren bzw. partiellen Annäherungen an Verfahrensweisen von Poststrukturalismus und Postmoderne bis heute verpflichtet.⁶

Il quarto e ultimo testo teatrale presente nella raccolta dei *Theaterstücke* è *Krankheit oder moderne Frauen* ("Malattia o donne moderne", 1987). Qui la Jelinek mette in scena diversi temi della femminilità e li mette in gioco uno contro l'altro, finché l'asimmetria dei sessi, già evidenziata, anzi in un certo senso criticata, nella pièce *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* e in *Clara S. Musikalische Tragödie*, sfocia in "Separatismus und Negation".⁷ La decostruzione dei miti diventa decostruzione di miti quotidiani, una incessante guerra fra i sessi, nella quale gli stereotipi e i cliché dei due sessi si schierano gli uni contro gli altri. Le due protagoniste, Emily, infermiera e vampira, e Carmilla, casalinga austriaca, madre e vampira, si contrappongono agli antagonisti maschili, i dottori Heidkliff, "Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde",⁸ e

⁵ Cfr. A. Nünning (a cura di), *Metzler Lexikon Kultur- und Literaturtheorie, Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, 3. Ed. Stuttgart, Metzler, 2004, p. 114.

⁶ M. Janz, *Elfriede Jelinek*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1995, p. VII.

⁷ M. S. Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen/Basel, Franke, 1996, p. 15.

⁸ Scegliendo il termine "medicina femminile" in luogo dell'altrettanto corrente "ginecologia" la Jelinek anticipa la tesi di fondo della pièce, ossia che le donne possono essere "guarite" (si noti il campo semantico, nella

Hundekoffer, fiscalista e marito di Carmilla. Questi ultimi rappresentano il potere e l'ordine, mentre le donne, in quanto malate, non rientrano in tale ordine. Nello stesso tempo, proprio grazie alla loro particolare malattia, il vampirismo, le donne riescono a sottrarsi agli ordinamenti dettati dagli uomini e a distruggerli. La decostruzione dei rapporti di potere, un topos ricorrente nell'opera della Jelinek, si realizza qui soprattutto tramite strumenti linguistici. La debordante potenza linguistica trae qui la sua fascinazione dal mix di citazioni letterarie, anche di intrattenimento (Emily Brontë, Bram Stoker, Joseph Sheridan Le Fanu), politiche (Joseph Goebbels), filosofiche (Jean Baudrillard, Robert Walser, Roland Barthes), da stampa, radio e televisione e dalle loro ulteriori, ridondanti e mutevoli evoluzioni attraverso contaminazioni, forzature, associazioni e varianti, procurando a Elfriede Jelinek una fama di creatrice linguistica della potenza di un Heinrich von Kleist.⁹

Attraverso il programmatico inserimento di materiale tratto dai moderni mezzi di comunicazione di massa e di intrattenimento, come la televisione, l'autrice imbocca decisamente la strada avviata in *Burgtheater*, certo con l'inquadramento in un concreto contesto storico, verso una banalizzazione dei contenuti o l'assunzione di contenuti triviali. Anche qui, come spiega Michael Fischer nella sua monografia sui romanzi della Jelinek,¹⁰ il concetto di Roland Barthes del mito triviale rientra indubbiamente nei principi concettuali della drammaturga, perché lei scrive nel medium della trivialità su modelli triviali, ed elenca Barthes tra le fonti citate non solo all'inizio di *Krankheit oder moderne Frauen*,¹¹ ma lo cita più volte già nel 1970, in *Die endlose Unschuldigkeit*, il suo saggio programmatico, anzi, a posteriori, poetologico.¹²

Jelinek sempre estensivo e oscillante) solo attraverso gli "uomini". In *Theaterstücke*, p. 192.

⁹ U. Nyssen, *Nachwort*, in *Theaterstücke*, p. 284.

¹⁰ M. Fischer, *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen Die Liebhaberinnen und Die Klavierspielerin*. St. Ingbert, Röhrig, 1992.

¹¹ *Theaterstücke*, *ibid.*

¹² E. Jelinek, *Die endlose Unschuldigkeit*, in R. Matthaei (a cura di), *Trivialmythen*. Frankfurt/M., März, 1970, pp. 40-66.

Elfriede Jelinek dal teatro postmoderno alla post-drammaturgia

Il carattere eterogeneo del ricco arsenale di personaggi consente alla Jelinek di portare sul palcoscenico simulacri per i suoi portavoce, citazioni tra le più diverse tratte dai differenti ambiti della quotidianità sociale e mediatica. Accanto alle protagoniste, ad animare gli eventi di *Krankheit oder moderne Frauen* ci sono un santo, una martire, personaggi sui pattini a rotelle, una piccola bambola che parla, ben educati cani da caccia, signore eleganti e una creatura bifronte (Emily e Carmilla, cucite insieme).

Qui e d'ora in poi la produzione drammatica di Elfriede Jelinek ricorda Karl Kraus,¹³ che nel suo monumentale dramma *Die letzten Tage der Menschheit* con una modalità di citazione del tutto inedita mise a confronto i nuclei verbali di sostenitori e oppositori della guerra, lettori di giornali e semplicemente gente sciocca, esercitando in tal modo una critica del linguaggio e dei mezzi di comunicazione di massa. Nel prologo spiega il suo procedimento: "Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate".¹⁴ Le modalità di citazione di Kraus ricordano i procedimenti letterari del teatro documentario che si affermerà solo in seguito, anche se in Kraus l'effetto è quello di una satira che non svela la realtà, come nel teatro documentario, bensì smaschera tutta la ridicola inadeguatezza dei personaggi che agiscono. In Elfriede Jelinek l'effetto satirico della modalità di citazione si crea anzitutto attraverso l'ampia pratica dell'artista della lingua con il corpo delle citazioni, con il suo trasformare e continuamente comporre i giochi linguistici, il che rappresenta anche una forma di osservazione critica della lingua dell'originale, nel senso del parlante, del testo e del medium

¹³ Cfr. anche Luigi Reitani, che cita la relazione con Karl Kraus, ripercorrendo anche l'opera della Jelinek all'interno di una tradizione austriaca del xx secolo fino all'influenza della Wiener Gruppe. *Il teatro delle voci*, in E. Jelinek, *Sport. Una piece. Fa niente. Una piccola trilogia della morte*. Introduzione di Luigi Reitani. Milano, Ubulibri, 2005, p. 10.

¹⁴ K. Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. Teil I. Erster bis dritter Akt, 8. Auflage. München, dtv, 1982, p. 5.

originali. Si può dunque concordare con Marlies Janz, la quale afferma che i primi drammi della Jelinek costituiscono “nicht [...] das postmoderne Spiel mit kulturellen Mustern, sondern [...] deren satirische Entlarvung im Kontext von Feminismus und Faschismus-Kritik”.¹⁵ Proprio in questo senso va interpretato l'accostarsi ad aspetti formali di altre estetiche teatrali. L'affinità con il Teatro della Crudeltà riscontrabile in *Krankheit oder Moderne Frauen* per le azioni delle due donne vampiro e la terribile fine della doppia creatura non sono tanto citazioni formali all'interno di una drammaturgia della postmodernità, ma sono piuttosto dovute al fatto che con questa pièce l'autrice comincia a rivolgere la sua scrittura contro il teatro stesso.¹⁶ L'estetica della Jelinek lavora globalmente sull'elemento disarmonico, capovolge tutti i criteri e le norme, e spezza le tradizioni filosofico-religiose, le demitologizza, perciò ne consegue necessariamente che alla fine anche lo stesso medium viene decostruito. Un'occhiata alle indicazioni che completano i drammi della Jelinek e le note di regia chiarisce già il suo mutato orientamento drammaturgico. Per *Nora* la Jelinek non fornisce alcuna definizione, ma nelle note di regia indica regole molto concrete su come in particolare devono svolgersi gli eventi drammatici, come nella breve caratterizzazione delle figure, che lei chiama “persone”, definendo quasi una sorta di psicologizzazione, sebbene molto grossolana. *Clara S. musikalische Tragödie* è un titolo di grande forza enunciativa sotto molti punti di vista: anche graficamente, la definizione della pièce è non un sottotitolo, bensì parte integrante del titolo. La S. che segue il nome proprio, Clara, è naturalmente un'allusione alla persona reale di Clara Schumann, ma se ad esempio si legge ad alta voce il titolo completo, essa diventa una sola S, per cui la S. (Schumann) e la s del genitivo coincidono, per cui, appunto, sull'altro piano la definizione della pièce come

¹⁵ M. Janz, p. VIII.

¹⁶ “Die Gattung Drama selbst steht zur Disposition. [...] Ihre Stücke liefern ab da [*Krankheit*] auch immer einen metadramatischen Diskurs mit, indem sie die Bedingungen theatralischer Repräsentation im theatralischen Prozess selbst dramatisieren. Die Dramen treten in engen Kontakt zur Literaturtheorie und ihre Gattungszugehörigkeit ist nicht eindeutig gegeben.” Pflüger, pp. 10 e 63.

“*musikalische Tragödie*” diventa la personale tragedia musicale di Clara S. (Schumann), della quale certo sappiamo, e non solo dalla Jelinek, che viveva come donna e artista all’ombra del marito. Questo dato di fatto rappresenta un topos critico tipico della Jelinek, secondo il quale in arte l’uomo ha sempre il ruolo creativo, mentre la donna ha sempre quello di esecutore. Come indicazione drammaturgica già quasi ironica, l’autrice rinvia al tempo e al luogo dell’azione, con ciò suggerendo una collocazione della pièce nella tradizione teatrale convenzionale, in verità, naturalmente, cosa non dimostrabile. *Burgtheater* porta il sottotitolo di “*Posse mit Gesang*”,¹⁷ ancora una volta una definizione leggibile in diversi modi. Essa rimanda da un lato a una struttura della pièce, che risulta intermediale e sullo stile della rivista, dall’altro alla contiguità con il Wiener Volkstheater, del quale gli attori Wessely e Hörbiger si consideravano maestri, e tali li considerava anche il pubblico. Una farsa si può inoltre definire anche la situazione grottesca e contraddittoria delle persone reali durante il nazismo e nell’Austria post-bellica, e infine la definizione di “farsa” coglie perfettamente il tenore grottesco e antirealistico del testo.

In *Krankheit oder Moderne Frauen* l’autrice intende alludere a un percorso di decostruzione del dramma già nel sottotitolo (“*Wie ein Stück*”),¹⁸ percorso da allora seguito con coerenza. Non si tratta più, dunque, di una pièce in senso autentico e tradizionale, ma di un testo che non viene neppure recepito come una pièce, e di una definizione di nuovo leggibile specularmente per la sua ambiguità: l’autrice sa benissimo di allontanarsi dai consueti elementi costitutivi del dramma, e tuttavia sollecita il pubblico a recepire il testo come se fosse una pièce. La Jelinek ci presenta ancora personaggi che dialogano tra loro, ma che nelle loro repliche contrapposte non dialogano in modo autentico. Solo di rado il tema del dialogo viene ripreso nella risposta, anzi, il dialogo diventa sempre più un allineamento di monologhi di singoli personaggi, per cui spesso l’azione procede verso un mutamento di situazione, ma non attraverso un’interazione verbale, quanto piuttosto attraverso eventi

¹⁷ *Theaterstücke*, p. 129.

¹⁸ *Ibid.*, p. 191.

esterni, diciamo che semplicemente accade. In *Krankheit oder Moderne Frauen* constatiamo una volta per tutte “die Verschiebung des dramatischen Dialogs zur Dialogizität der Rede”,¹⁹ che d’ora in avanti costituirà la struttura fondante della “drammaturgia” della Jelinek, della sua peculiarissima drammaturgia del linguaggio.

2. Superfici linguistiche e testuali nella drammaturgia della lingua jelinekiana

Mentre in *Krankheit* è ancora possibile rilevare residui di dialogo in dissoluzione, nella pièce successiva, *Totenauberg* (1991), i personaggi ormai presentano uno all’altro solo superfici linguistiche, all’interno delle quali si collocano botta e risposta. Proprio perché qui si gioca con il dialogo, uno dei principali elementi costitutivi del dramma, anzi lo si elimina, l’autrice definisce il suo testo scritto per il teatro “una pièce”,²⁰ quasi volesse dire che meno il testo ricorda una pièce in senso tradizionale, più lei ha trovato la forma di testo adatta al suo teatro. Il carattere monologico del dialogo e la dialogicizzazione del parlato monologico – in *Totenauberg* il personaggio di Hannah Arendt parla con due voci, una appartiene all’attrice sul palcoscenico, l’altra al suo doppio nel film proiettato in contemporanea – hanno naturalmente un effetto sul personaggio costitutivo del dramma. La pluralità dei personaggi, che sempre più diventano “prototypische Kunstfiguren”,²¹ si genera non solo con la polifonia del loro dialogo, ma anche con l’ausilio dei mezzi più diversi (televisione, nastro magnetico, scultura), quindi con notevole intervento intermediale. In *Wolken. Heim* la Jelinek fa un ulteriore passo avanti. Scritto probabilmente in contemporanea con *Totenauberg*, in un certo senso come una esercitazione per la successiva produzione teatrale, ma pubblicato un anno prima di *Totenauberg* come libretto, la Jelinek rinuncia qui completamente alle istanze di un narratore e con ciò alla forma esteriore del dramma

¹⁹ Pflüger, p. 16.

²⁰ E. Jelinek, *Totenauberg. Ein Stück*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1991.

²¹ Pflüger, p. 30.

Elfriede Jelinek dal teatro postmoderno alla post-drammaturgia

in favore di una *texture* fitta e complessa di discorsi, locuzioni e citazioni di Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist e lettere della RAF (Rote Armee Fraktion). L'istanza verbale, vista la forma verrebbe da dire "l'istanza narrativa", è un Noi. Un Noi rivolto a un interlocutore muto che è costretto a rimanere muto per la violenza della parola e la veemenza di ciò che nel Noi è monologicamente monologico.

Nella postfazione dell'edizione dei *Theaterstücke* viene citato Heiner Müller, che a proposito degli inizi drammaturgici della Jelinek sosteneva fossero testi teatrali "che precorrono un poco il teatro".²² Questa valutazione si sarebbe rivelata corretta sia a proposito dell'innovazione nel campo della scrittura drammatica, sia sul rapporto tra drammaturgia e teatro. Dal 1989 "Io non voglio un teatro – io voglio un altro teatro"²³ è certamente la frase di Elfriede Jelinek più citata, e rappresenta l'avvio della radicalizzazione del suo processo drammaturgico, nell'evoluzione del quale tutti gli elementi costitutivi del dramma vengono eliminati (personaggi, trama, o narrazione, azione nel senso del mutare di una situazione e dialogo); ciò che resta è la lingua. Ed essa perde quasi tutte le funzioni che gli studiosi di drammaturgia attribuiscono in riferimento agli elementi costitutivi del dramma, tranne una, quella poetica.²⁴ In Jelinek la drammaturgia della lingua, già presente nei primi (ancora) drammi (nei quali personaggi estremamente verbosi producono monologhi mostruosamente artefatti), nella radicalità che caratterizza le pièces dopo il 1990 si risolve in una drammaturgia di partiture linguistiche, che visivamente appaiono come testi in prosa, al centro dei quali sta ormai solo la lingua:

doch die Sprache fällt unten immer wieder raus.

Ich will aber, dass die Schauspieler etwas ganz anderes [!]

tun. Ich will, daß die Sprache kein Kleid ist, sondern unter

²² H. Müller in U. Nyssen, p. 282.

²³ Elfriede Jelinek in una intervista ad Anke Roeder: "Ich will kein Theater, ich will ein anderes Theater", in A. Roeder (a cura di), *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1989, p. 154.

²⁴ Cfr. M. Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*. München, Fink/UTB, 1982, pp. 152-168.

dem Kleid bleibt. Da ist, aber sich nicht vordrängt, nicht vorschaut unter dem Kleid. [...] Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.²⁵

Questa citazione si riferisce in realtà all'aspetto performativo, perciò programmaticamente in relazione con la rappresentazione e con il trasferimento del testo sulla scena, ma è comunque drammaturgicamente rilevante, perché all'interno dei testi teatrali della Jelinek questa fusione di attori e parlato sottolinea nel dramma il debordante primato della lingua sulla sua ubiquità. I suoi logocentrici testi scritti per il teatro non si possono leggere, interpretare e trasferire sulla scena, senza considerare che la Jelinek ha recepito la filosofia poststrutturalista di Jacques Derrida. La citazione dei miti (nella forma della letteratura dall'antichità al presente) e di miti triviali (in forma di citazioni tratte dai moderni massmedia) è il materiale dal quale l'autrice genera i suoi testi a partire dagli anni novanta. Qui l'elemento creativo consiste da un lato nella scelta e nella composizione del materiale, dall'altro nella sua ulteriore evoluzione sul piano linguistico, nell'arte dell'associazione, famosa/famigerata nella Jelinek, nella quale, per lunghi tratti, parole e concetti, reiterazioni decontestualizzate attraverso giochi di parole, contaminazioni e forzature sono sottoposti a sempre nuove evoluzioni, e quindi decostruiti.²⁶ Famosa/famigerata, perché questi

²⁵ E. Jelinek, *Sinn egal. Körper zwecklos*. Prefazione all'edizione dei testi teatrali *Stecken, Stab und Stangel. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken. Heim*. Reinbek/Hamburg, Rowohlt, 1997, p. 10.

²⁶ Bärbel Lücke descrive la decostruzione sul piano linguistico dalla prospettiva di un approccio critico alla lingua: “[Die Dekonstruktion] leistet Rationalismus- bzw. Patriarchatskritik als Sprachkritik mit der bedeutungstheoretischen „Verschiebung“ der codierten Regel-Bedeutungen, die zugleich ein Bruch mit dem Totalitätsanspruch des Autors in Bezug auf das mit seinem Text „Gemeinte“ ist (also ein Bruch mit der alten Hermeneutik) und zugleich eine Verlagerung auf den Effekt der Sprache und Intention auf den Leser. Damit ist die Dekonstruktion gleichsam die (sprach-)philosophische Grundierung der jelinekschen Literatur.” B. Lücke, *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambiland/Babel über Parsifal (Lass o Welt o Schreck lass)* (Für Christoph Schlingensiefels Area 7) zum Königinnendrama *Ulrike* 142

brani finiscono per essere mostruosi corpi testuali, nei quali, oltre al contenuto talvolta triviale (spesso una citazione intermediale della realtà), anche le realizzazioni linguistiche vengono percepite come arbitrarie forme che scivolano nel triviale. Questo procedimento irrita se non viene letto come effetto di un processo di decostruzione, in cui l'atto di arbitrio, che sta alla base delle creazioni verbali della Jelinek, coincide con l'arbitrarietà, che Saussure definisce l'autentico e unico collegamento tra il significato e il significante. In questo contesto la Lücke utilizza la creazione verbale "Multipliiierung" (invece di *Multiplizierung*, moltiplicazione), alludendo con questo a *pli*, la piega di Derrida, nella quale è possibile legare insieme i più diversi aspetti di senso e nonsenso, in una polivalenza regolata. I testi di Elfriede Jelinek vivono tutti di questa moltiplicazione di senso e significato, degli effetti patetici, ironici o giocosi della lingua, dei suoi ambivalenti giochi di parole. Ad essi non è più assegnato alcun significato unitario e univoco, che è dunque significato nel senso di potenziale di associazioni, e che si può continuare a dispiegare all'infinito. Può anche trattarsi di figurazioni inizialmente ancora contrassegnate come tali, ma in più punti spezzate, che nei testi successivi al 1990 sono nel migliore dei casi ancora allusioni a immagini *Morphing*, oppure del dispiegamento di un genere, nel quale i testi di un dramma sono di fatto testi in prosa.²⁷

Nel tentativo di reperire immagini che chiariscano e caratterizzino i testi teatrali della Jelinek, accanto alla piega di Derrida, è stata ripresa l'immagine del rizoma, mutuata da Deleuze/Guattari e raccolta dalla stessa Jelinek in un saggio²⁸ del 2012:

Maria Stuart, in P.Janke Team (a cura di), *Elfriede Jelinek. "Ich will kein Theater". Mediale Überschneidungen*. Wien, Praesens, 2007 ("DISKURSE. KONTEXTE. IMPULSE"): Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. A cura di P. Janke, Bd. 3), pp. 61-62.

²⁷ Cfr. Lücke, p. 62.

²⁸ Cfr. E. Jelinek, *Nihon no dokusha ni*, in E. Jelinek, *Hikari no ai*. Tokio, Hakusushia, 2012, pp. 4-5. Cit. in A. Millner, *Prae – Post – Next? Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theatertexten von und nach Elfriede Jelinek*, in P. Janke & T. Kovacs (a cura di), *"Postdramatik" Reflexion und Revision*. Wien, Praesens, 2015 ("DISKURSE. KONTEXTE.

Die Hauptwurzel ist verkümmert, ihr Ende abgestorben; und schon beginnt eine Vielheit von Nebenwurzeln wild zu wuchern.[...] Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semantische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen.²⁹

In questa ridda di metafore (auto)definitorie, con una dichiarazione del 2014 l'autrice sembra preferire ancora una volta l'immagine della superficie rispetto a quella del rizoma: "Meine Stücke sind auch Flächen, sie arbeiten sich voran, wenn auch nicht unterirdisch, denn alles kann ja gesehen und gehört werden".³⁰ Così l'immagine delle *Textflächen* ("Superfici testuali") viene introdotta per la prima volta nel 1983 in *Ich möchte seicht sein*³¹ come definizione della sua scrittura, e da allora è perpetuata dalla critica (talvolta anche come "Sprachflächen", "superfici linguistiche"³²) soprattutto in relazione alla produzione drammaturgica, e da lei stessa confermata come paragone calzante.³³ "Es wird immer wieder gesagt, wir wollen

IMPULSE"): Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. A cura di P. Janke, Bd. 11), p. 172.

²⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizom*. Berlin, Merve, 1977, pp. 9-12.

³⁰ E. Jelinek, *Grusswort nach Japan*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/japanfestival> datato 9.6.2012 / 9.7.2014 (Website di Elfriede Jelinek, Rubrica: Zum Theater, consultato il 27.9.2015).

³¹ E. Jelinek, *Ich möchte seicht sein*, in *Theater Heute Jahrbuch*, 1983, S. 102.

³² Lucia Perrone Capano, autrice del saggio, *Superfici linguistiche e visive: i testi per un 'altro teatro' di Elfriede Jelinek*, predilige il termine *superfici linguistiche*, una scelta molto condivisibile, perché Perrone Capano analizza nel suo studio soprattutto le pièces di transito (1987-1996) in cui i personaggi anche se ormai in dissoluzione si confrontano attraverso monologiche superfici linguistiche mentre nei testi teatrali dopo *Ein Sportstück* spetta a chi li mette in scena estrarre dalle monolitiche superfici testuali delle tracce rudimentali di dialoghi. Pubblicato in R. Svandrlik, *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, pp. 105-120.

³³ "Eine alte Nichtreisende bindet sich also ein letztes Mal – gleich kommt der Zug der Zeit, und wir müssen hier weg! – ihre Textflächen (das Wort stammt bitte von mir, das muß ich schon sagen dürfen! Das wird man bitte noch sagen dürfen! Wer was andres weiß, darf es aber auch sagen, vielleicht

Theater, wir wollen keine Texte. Aber ich kann als Sprachbesessene nur die Sprache selbst sprechen lassen. Bei mir ist die Hauptfigur am Theater die Sprache.”³⁴ Questa è una programmatica affermazione di Elfriede Jelinek, che non solo fornisce la chiave interpretativa per la sua drammaturgia della lingua, ma rispecchia anche il suo emancipato rapporto con il medium del teatro.

3. “Machen Sie, was Sie wollen”: la postdrammaturgia e il regista coautore

La “drammaturgia” della Jelinek, come afferma lei stessa quando la definisce “provinciale”³⁵ per la sua intraducibilità, è fortemente radicata nell’area di lingua tedesca. Verso la fine del secolo XX quest’area culturale ha prodotto un fenomeno se non unico quanto meno tipico solo di essa: il teatro di regia. A sua volta quest’ultimo si è contraddistinto ai suoi inizi da un lato come distruttore dei classici, dall’altro come un partner con pari diritti, a volte però anche troppo potente, oppure nemico dei testi della drammaturgia contemporanea di allora, in confronto a oggi impostata in modo convenzionale. In tempi nei quali lettori, spettatori, gente di teatro e studiosi sono alla ricerca di un concetto adeguato capace di descrivere e categorizzare la produzione di testi scritti per il teatro degli ultimi vent’anni, si propone il concetto di postdrammaturgia. La denominazione “teatro

irre ich mich ja, aber sicher niemals, was andre betrifft) an die Füße wie Schneeschuhe, denn Skier wären ihr schon zu rasant [...]”, in <http://www.elfriedejelinek.com/> Zum Theater, *Textflächen*, 17.2.2013, consultato il 27.9.2015.

³⁴ E. Jelinek intervistata da A. Roeder, *Fremde Stimmen. Das theatrale Textverfahren der Elfriede Jelinek*, citato da “*Postdramatik*“, p. 75.

³⁵ “Und mich freuen solche Übersetzungen auch, weil sie einen einfach aus der provinziellen Enge der deutschen Sprache herausholen und in ganz andere Zusammenhänge stellen”. Elfriede Jelinek dialoga con Günther Hopfgartner e Sabine Treudde: *Ich meine alles ironisch*, citato da “*Postdramatik*“, p. 427.

postdrammatico” fu coniato di Hans-Thies Lehmann,³⁶ che sviluppò ulteriormente la definizione di testi “non più drammatici”, data da Gerda Poschmann per i testi teatrali contemporanei.³⁷ Nel 2014 tale concetto fu lanciato nel corso di un congresso internazionale e interdisciplinare, e lo *Jelinek Forschungszentrum* ne verificò l’applicabilità alla produzione di testi teatrali di Elfriede Jelinek (e di giovani autori e autrici con procedimenti stilistici analoghi). Nel 2015 i risultati di questa indagine sono stati pubblicati nel volume *Postdramatik. Reflexion und Revision*, e confermano l’ambivalenza di principio del concetto, definito “fumoso” persino dal suo inventore e da lui relativizzato con riferimento alla suddivisione in predrammatico, drammatico e postdrammatico.³⁸ Si sostiene che nella drammaturgia le tendenze antidrammatiche ci sono sempre state – in proposito basti pensare alla crisi del dramma a partire dal Novecento – così come la messa in discussione del testo come elemento di raccordo fra drammaturgia e teatro. La diagnosi di Heiner Müller, secondo la quale “die Zeit des Textes im Theater erst kommen wird”,³⁹ appare dopo 25 anni in buona parte realizzato in lavori teatrali attuali, e la “drammaturgia” della Jelinek è in proposito l’esempio più insigne. Con questi nuovi testi teatrali, che trascurano del tutto gli elementi costitutivi del dramma in favore di un enorme corpus linguistico e testuale, è mutato anche il ruolo del cosiddetto teatro di regia: dal teatro di regia essi pretendono soluzioni, nuove concezioni e ricette. Paradossalmente, per il predominio del testo, il nuovo teatro di regia, il regista odierno, quanto meno nel caso di Elfriede Jelinek, deve diventare co-autoriale. Con la frase “Machen

³⁶ H.-Th. Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M., Verlag der Autoren, 1999.

³⁷ G. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen, Niemeyer, 1997.

³⁸ Cfr. Lehmann, in “Für jeden Text das Theater neu erfinden”. Conversazione con Pia Janke, Karen Jürs-Munby, Hans-Ties Lehmann, Monika Meister, Artur Pelka, in “*Postdramatik*“, p. 33.

³⁹ St. Tigges in “*Postdramatik*” als Label? Conversazione con Carl Hegemann, Katja Jung, Patrick Primavesi, Stefan Tigges, moderazione di Teresa Kovacs, in *ibid.*, p. 66.

Elfriede Jelinek dal teatro postmoderno alla post-drammaturgia

Sie, was Sie wollen”⁴⁰, contenuta nelle note di regia per *Ein Sportstück*, Jelinek opera una netta frattura con la sua pretesa di autorialità totale e affida completamente i suoi testi al medium per il quale sono stati scritti e ai suoi personaggi interpreti:

meine Stücke sind ja auch bewußt als Partituren angelegt, aus denen sich der Regisseur herausnehmen kann, was er will. Sie wären für die Bühne an sich auch viel zu lang. Ich glaube, es würde keines unter vier Stunden dauern. Man kann sie fast gar nicht ungekürzt spielen. Das ist schon fast eine Art Sample, aus dem der Regisseur selbst auswählen kann.⁴¹

Questa contraddizione, questo paradosso, per cui un’attrice pone consapevolmente la sua autorialità “in disparte”, ma allo stesso tempo attraverso una polifonia di voci lascia percepire in modo chiarissimo la voce autoriale, solleva anche la questione della politicità dei testi teatrali di Elfriede Jelinek. In effetti, nessuna delle pièces composte dopo il 1990 si basa su una trama ricostruibile, ma alla base di ogni pièce si trova un tema politico, di critica sociale, storica o mediatica, che la Jelinek varia con virtuosismo e che nella sua forma compare come prosa riferita all’io, il dialogo con se stesso di un io scisso.⁴²

Sul giudizio ultimo, ossia se qui si possa parlare di testi teatrali politici o di critica sociale, le opinioni si dividono: secondo alcuni alla Jelinek va senz’altro riconosciuto che i suoi testi sono scritti partendo da una consapevolezza politica e – a seconda della realizzazione del regista – possono avere una ricaduta politica, mentre altri sostengono che il teatro postdrammatico sarebbe “in seiner Absolutsetzung von Nicht-Handeln, dem Stillstand von Geschichte und dem Insistieren auf einer postpolitischen Herrschaft

⁴⁰ E. Jelinek, *Ein Sportstück*, 4. Auflage. Reinbek/Hamburg, rororo, 1999, p. 10.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. E. Jelinek, conversazione con Wolfgang Reiter: “*Ästhetische Innovationen haben sich am Theater kaum etabliert*”, in W. Reiter. Wiener Theatergespräche, Falter Verlag, Wien 1993, pp. 15-27.

der Dinge nicht nur irrational, sondern nachgerade affirmativ gegenüber der spätkapitalistischen Herrschaft des Kapitals”⁴³

L’inserimento dei testi teatrali della Jelinek nella postdrammaturgia deve naturalmente avvenire a prescindere di etichette e *label*, che sappiamo servire solo alla definizione superficiale dei fenomeni, e con lo scopo di una differenziazione artistica e analitica. In questo senso è possibile anche interpretare l’affermazione della Jelinek, espressa nell’ambito del congresso sul concetto di “Postdramatik”: “Zu Postdramatik kann ich leider nichts sagen, ich weiß nicht, was das ist. Diese Frage überlasse ich sehr gerne der Wissenschaft.”⁴⁴

OPERE CITATE

DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Félix, *Rhizom*. Berlin, Merve, 1977

FISCHER, Michael, *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen Die Liebhaberinnen und Die Klavierspielerin*. St. Ingbert, Röhrig, 1992

HAAS, Birgit, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien, Passagen 2007

“*Ich will kein Theater*”. *Mediale Überschneidungen*, a cura di P. Janke Team. Wien, Praesens, 2007 (“DISKURSE. KONTEXTE. IMPULSE”): Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. A cura di P. Janke, Bd. 3)

JANKE, Pia (a cura di), *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg, Jung und Jung, 2002

JANZ, Marlies, *Elfriede Jelinek*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1995

⁴³ B. Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, Passagen, Wien 2007, p. 32.

⁴⁴ Affermazione di Elfriede Jelinek per il congresso “*Sinn egal, Körper zwecklos*”, citato da “*Postdramatik*”, p. 15.

Elfriede Jelinek dal teatro postmoderno alla post-drammaturgia

JELINEK, Elfriede, *Die endlose Unschuldigkeit*, in R. Matthaei (a cura di), *Trivialmythen*. Frankfurt/M., März, 1970

JELINEK, Elfriede, *Ein Sportstück*, 4. Auflage. Reinbek/Hamburg,rororo, 1999

JELINEK, Elfriede, “*Ich möchte seicht sein*”, in *Theater Heute Jahrbuch* 1983, p. 102

JELINEK, Elfriede, *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992

JELINEK, Elfriede, *Totenauberg. Ein Stück*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1991

JELINEK, Elfriede, *Sinn egal. Körper zwecklos*, [Prefazione], in *Stecken, Stab und Stangel. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken. Heim*. Reinbek/Hamburg, Rowohlt, 1997

JELINEK, Elfriede, Gespräch mit Wolfgang Reiter: “*Ästhetische Innovationen haben sich am Theater kaum etabliert*”, in W. Reiter, *Wiener Theatergespräche*. Wien, Falter Verlag, 1993, pp. 15-27

KRAUS, Karl, *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. Teil I. Erster bis dritter Akt, 8. Auflage. München, dtv, 1982

LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M., Verlag der Autoren, 1999

LÜCKE, Bärbel, *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambiland/Babel über Parsifal (Lass o Welt o Schreck lass) (Für Christoph Schlingensiefs Area 7) zum Königinnendrama Ulrike Maria Stuart*, in “*Ich will kein Theater*”, *Mediale Überschneidungen*, pp. 60-83

MILLNER, Alexandra, *Prae – Post – Next? Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theatertexten von und nach Elfriede Jelinek*, in “*Postdramatik*”, pp. 164-187

NÜNNING, A. (a cura di), *Metzler Lexikon Kultur- und Literaturtheorie, Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, 3. Ed. Stuttgart. Metzler, Stuttgart 2004

NYSSSEN, Ute, *Nachwort*, in E. J., *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992, pp. 272-285

PERRONE CAPANO, Lucia, *Superfici linguistiche e visive: i testi per un 'altro teatro' di Elfriede Jelinek*, in R. Svandrlik, *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*. Firenze, Firenze University Press, 2008, pp. 105-120

PFISTER, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*. München, Fink/UTB, 1982

PFLÜGER, Maja Sibylle, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen/Basel, Franke, 1996

POSCHMANN, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen, Niemeyer, 1997

“*Postdramatik*” *Reflexion und Revision*. A cura di P. Janke & T. Kovacs. Wien, Praesens, 2015 (“DISKURSE. KONTEXTE. IMPULSE”: Publikationen des Elfriede Jelineks-Forschungszentrums. A cura di P. Janke, Bd. 11)

“*Postdramatik*” *als Label?* Gespräch mit Carl Hegemann, Katja Jung, Patrick Primavesi, Stefan Tigges, moderiert von Teresa Kovacs, in “*Postdramatik*“, pp. 61-73

REITANI, Luigi, *Il teatro delle voci*, in E. Jelinek, *Sport. Una piece. Fa niente. Una piccola trilogia della morte*. Introduzione di Luigi Reitani. Milano, Ubulibri, 2005, pp. 9-27

ROEDER, Anke (a cura di), *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1989

www.elfriedejelinek.com