

**Marco de Marinis**, PhD  
Dipartimento di Musica e Spettacolo  
Università di Bologna

## La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre

### I. La prospettiva post-drammatica

Non è più tempo di guerre di religione, pro o contro il testo drammatico, o di scontri ideologici astratti fra drammaturgisti e spettacolisti (come vennero chiamati nei primi anni Ottanta).

Il problema vero non è più *testo sì/testo no*, cioè scegliere fra un teatro che si serve del testo (e, quasi sempre, serve il testo) e un teatro che fa a meno del testo. Da tempo, ormai, il problema vero, sia a livello teorico sia sul piano delle pratiche, è quale testo, scritto come, e poi, soprattutto, quale uso scenico del o dei testi.

Qui interviene utilmente la nozione di “teatro post-drammatico”, lanciata più di dieci anni fa da Hans-Thies Lehmann.<sup>1</sup> Ma, a questo proposito, in primis non possono essere trascurati i contributi offerti da Claudio Meldolesi, purtroppo scomparso qualche mese fa, che da anni parlava di “dopo dramma”, “forma sospesa del dramma” e, più di recente, di “drammaturgie individualizzate” (senza dimenticare il suo fondamentale libro sul *Dramaturg*, composto insieme a Renata Molinari, e apparso nel 2007).<sup>2</sup>

In secondo luogo, non per rivendicare primogeniture sempre dubbie in questo genere di cose, mi piace ricordare come sia Valentina Valentini che lo scrivente parlassero già di “post-drammaturgia” nella seconda metà degli

---

<sup>1</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

<sup>2</sup> Cf. almeno “Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori autori italiani”, in *Teatro e Storia*, 27, 2006, pp. 269–292; *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

anni Ottanta.<sup>3</sup> Lo facemmo entrambi per nominare un fenomeno che si stava verificando allora nell'ambito della nuova scena italiana.

In particolare, il mio contributo aveva per oggetto il ritorno (anomalo) al testo e alla parola da parte dei gruppi leaders dell'avanguardia teatrale italiana in quegli anni: Magazzini (da un certo momento, non più Criminali), La Gaia Scienza, Teatro della Valdoca e altri. La sua tesi consisteva nel sostenere che questo ritorno fosse caratterizzato da modalità nuove, anomale appunto, di scrittura drammatica e di utilizzazione teatrale del testo:

- a) testo concepito come pensiero-idea, e/o come pura materia fonica, suono-voce, piuttosto che come significato-intreccio-personaggio;
- b) sperimentazione linguistica, fino alla proposta di lingue inventate, come la Generalissima della Societas Raffaello Sanzio;
- c) ricorso a testi non drammatici (come quelli di Kafka, per La Gaia Scienza di Giorgio Barberio Corsetti).

Ripeto. Ricordo questi precedenti italiani (ma chissà quanti altri nel mondo ce ne saranno stati) senza l'intenzione di voler sminuire minimamente la novità e l'originalità del libro di Lehmann, che del resto parla di teatro post-drammatico e non di post-drammaturgia. Ammetto di conoscere il lavoro di Lehmann solo nella edizione francese.<sup>4</sup> Lo ritengo un'opera molto importante ed è davvero strano e deplorabile che non sia ancora stata tradotta in italiano. Ne parlerò più approfonditamente nella seconda parte di questo intervento.

Per ora, per parte mia, come nozione storico-critica, preferisco servirmi di quella di "prospettiva postdrammatica", per indicare una prospettiva attiva lungo tutto il Novecento, e oltre, a tre livelli principali: la composizione drammatica, la messa in scena, gli studi.

1. *Il livello della composizione drammatica.* Qui la prospettiva post-drammatica coincide in buona sostanza con la radicale presa d'atto contemporanea della crisi della forma-dramma e dei suoi statuti classici-tradizionali. Questa prospettiva è attiva fin dalle avanguardie storiche, fin da Jarry insomma, trova sicuramente in Brecht uno snodo decisivo ma emerge in maniera dirompente solo con il cosiddetto Teatro dell'assurdo e in particolare con Beckett (si può parlare, anche a questo proposito, di un *prima* e un *dopo* Beckett).

---

<sup>3</sup> Valentina Valentini, "La drammaturgia del disgelo", in *Frigidaire*, maggio 1986; Marco de Marinis, "Postdrammaturgia: ritorno al futuro?", in *Nuovo Teatro*, 2/3, 1986-1987, pp. 27-30.

<sup>4</sup> Hans-Thies-Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduzione di Philippe-Henri Le-dru, Paris, L'Arche, 2002.

Per altro il massimo teorico della crisi del dramma moderno resta Peter Szondi, il cui aureo libretto esce nel 1956 e delimita la sua trattazione fra 1880 e 1950: per questo Beckett, che debutta in scena con *En attendant Godot* nel 1953, ne risulta escluso.<sup>5</sup> Insomma, abbiamo bisogno da tempo di una *Teoria del dramma moderno II* (1950–2000 e oltre), che parta da Beckett e che ancora non esiste (non è questo, infatti, l’obiettivo del libro di Lehmann, come vedremo più avanti). Sicuramente ci stava lavorando Meldolesi e molti suoi contributi dell’ultimo quindicennio rappresentano dei tentativi parziali in questa direzione. Forse potrebbe arrivarci da Jean-Pierre Sarrazac e dalla sua équipe, ai quali dobbiamo fra l’altro un importante *Lexique du drame moderne et contemporain*.<sup>6</sup>

In ogni caso, una *Teoria del dramma moderno II* dovrebbe occuparsi degli esiti recenti della prospettiva post-drammatica sul piano della scrittura, esiti – va chiarito – intermedi o anche altri rispetto alla polarità *salvataggio/soluzione* proposta da Szondi. Ne ricordo soltanto due: a) la soluzione del teatro-narrazione, con il “narratore” solista;<sup>7</sup> b) il depotenziamento-destrutturazione dall’interno della forma-dramma, nell’apparente rispetto dei suoi statuti (dialogo, plot, personaggio, conflitto etc): Martin Crimp, Jean-Luc Lagarce, Richard Maxwell, Tim Crouch, Matej Visnec, Marco Martinelli e altri.<sup>8</sup>

2. *Livello della messa in scena*. Il secondo livello sul quale vedo attiva una prospettiva postdrammatica, fin dal primo Novecento, è quello della messa in scena. Qui essa consiste nel superamento, sempre precario e sempre in discussione, dell’ideologia testocentrica sottesa alle pratiche maggioritarie del teatro di regia.

Spesso si è parlato, in particolare per certe proposte del secondo Novecento, di teatro *senza o contro* il testo, per alludere a esperienze che o fanno completamente a meno della parola (e sono poche, nonostante tutto, se non allarghiamo lo sguardo fino ai bordi del panorama teatrale contemporaneo, per esempio

---

<sup>5</sup> Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880–1950* (1956), Torino, Einaudi, 1962, con un’introduzione di Cesare Cases.

<sup>6</sup> Belval, Circé, 2005.

<sup>7</sup> Rimando in proposito ai numerosi contributi di Gerardo Guccini.

<sup>8</sup> Per evitare di appesantire troppo l’apparato bibliografico di questo contributo, mi limito a segnalare, come particolarmente significativi anche da un punto di vista metodologico, due soli contributi, su Visnec e Maxwell: “Piersandra Di Matteo su Maxwell” in *Culture Teatrali* 18, primavera 2008 [ma in realtà 2010]; Gerardo Guccini, “Pensare i corpi. I teatri di Visnec”, in Matej Visnec, *Drammi di resistenza culturale*, Corazzano (Pisa), Tivillus, 2009, pp. 5–65.

verso le proposte della *performance art*) o nelle quali, molto più frequentemente, al posto di un vero e proprio testo drammatico da mettere in scena ci sono dei materiali letterari, magari provenienti da una pluralità di opere, anche non drammatiche (come si è appena visto), e magari non esistenti tutti fin dall'inizio ma, almeno in parte, emergenti nel corso del processo creativo, come risultato di una vera e propria drammaturgia di scena, a cui l'intero collettivo teatrale può collaborare, a cominciare, ovviamente, dagli stessi attori.

In altri termini, la tendenza largamente prevalente della scena contemporanea non è quella all'abolizione della parola o del testo ma, appunto, quella verso una prospettiva post-drammatica, cioè verso il superamento di un teatro interamente ed esclusivamente finalizzato alla rappresentazione di un'opera drammatica, ciò che possiamo chiamare teatro testocentrico, ovvero teatro *dell/per* il testo, e di cui la regia come prassi scenica maggioritaria ha in effetti permesso per la prima volta la realizzazione pratica su vasta scala, dopo secoli di preannunci.

Assistiamo così alla riproposizione di forme e modalità di teatro *col* testo, simili ma non identiche a quelle che avevano già caratterizzato la scena moderna fra Seicento e Ottocento come *teatro delle parti e dei ruoli*. Soltanto simili perché, naturalmente, c'è di mezzo l'avvento della regia, come acquisizione irreversibile e punto di non ritorno, almeno per quanto è dato di capire oggi, anche nelle cosiddette elaborazioni post-registiche, a causa dei cambiamenti profondi da essa prodotti nel gusto, nella sensibilità e nell'immaginario spettatoriali.

Eugenio Barba, parlando del lavoro drammaturgico sotteso allo spettacolo dell'Odin Teatret *Mythos* (1998), ha avuto modo di precisare con grande efficacia le differenze fra queste due fondamentali modalità di lavoro teatrale, del teatro *per* il testo e del teatro *col* testo:

*Ci sono infiniti modi di lavorare in teatro su un testo letterario. Ma possono tutti essere raccolti in due tendenze: lavorare per il testo, lavorare con il testo.*

*Lavorare per il testo significa assumere l'opera letteraria come il valore principale dello spettacolo. Attori, regia, organizzazione dello spazio, accompagnamento musicale vengono usati per far brillare la qualità e la complessità dell'opera, i suoi sottintesi, i suoi legami con il contesto d'origine e il contesto attuale, la sua capacità di irraggiarsi in diverse direzioni e dimensioni. [...] Amo il teatro che segue questa via fino in fondo. Ma lo pratico raramente. Mi limiterò, quindi, all'altra tendenza. [...]*

*Lavorare con il testo vuol dire scegliere una o più opere letterarie non per mettersi al loro servizio, ma per elaborarle come una sostanza che deve alimentare un nuovo organismo: lo spettacolo. Il testo viene usato come uno dei livelli o delle componenti che costituiscono la vita del risultato scenico.*

Esempi eccelsi e paradigmatici di teatro *col* testo in questa accezione sono spettacoli mitici del nuovo teatro della seconda metà del secolo, come: *Il principe costante* (da Calderon-Slowacki), del 1965, e, ancor di più, *Apocalypsis cum figuris* (che per la prima volta aboliva il riferimento unico di partenza), del 1969, entrambi di Grotowski; *Paradise Now* (1968), del Living Theatre, il *Mahabharata* di Brook-Carrière (1985), *Ceneri di Brecht* (1980 e 1982) e *Oxyrinchus Evangeliet* (1985), dell’Odin Teatret (oltre al già citato *Mythos*); *1789* (1970), *1793* (1972) e *L’âge d’or* (1975) del Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine.

3. *Livello degli studi teatrali.* Il terzo e ultimo livello su cui è attiva da tempo una prospettiva post-drammatica è quello degli studi teatrali. Qui la messa a frutto di tale prospettiva ha comportato soprattutto: a) una profonda ridefinizione del testo drammatico come oggetto storico-teatrale, invece che storico-letterario; b) la drastica revisione in senso non testocentrico dei rapporti dramma-spettacolo nella storia del teatro occidentale (nei secoli dell’avvento e del consolidamento della sua moderna fenomenologia, fra il XVII e il XIX) il teatro occidentale non è stato – come troppo spesso si è detto e ancora talvolta si ripete – un teatro del/per il testo ma – lo si è appena ricordato – un teatro col testo, più specificamente definibile come teatro delle parti e dei ruoli; c) lo spostamento dell’attenzione dai prodotti drammatici ai processi di composizione drammatica.

In conclusione di questa prima parte del mio intervento vorrei accennare brevemente ad alcune delle nozioni nuove emerse grazie all’avvento di una prospettiva post-drammatica negli studi teatrali e, in particolare, in quelli sulla drammaturgia:

1) La nozione di “spazio letterario del teatro”, proposta da Ferdinando Taviani. Dovrebbe essere ormai evidente a tutti che il rapporto testo drammatico-spettacolo non esaurisce il complesso delle relazioni letteratura-teatro nella nostra cultura. Da qui l’importanza dell’ormai classica nozione di Taviani:

*[...] la nozione di spazio letterario del teatro non è così ovvia come sembra. Non indica solo l’insieme dei testi letterari drammatici, ma tutta quella letteratura che fa teatro anche senza dramma: facendo critica, storia, polemica, memoria e racconto. [...] Lo spazio letterario del teatro comprende*

*tutto ciò che dalla letteratura si riversa nel mondo degli spettacoli e che dagli spettacoli rifluisce nella letteratura. E' un luogo turbolento d'oggetti mutanti, che comprende, come s'è detto, le visioni, ma anche la letteratura degli attori, le loro memorie e autobiografie, la trattatistica, tutto quello che a partire dal teatro diventa racconto cronaca memoria.*<sup>9</sup>

2) La nozione, altrettanto celebre, di “drammaturgia consuntiva”, proposta da Siro Ferrone.<sup>10</sup> Con il passaggio da un punto di vista (esclusivamente) incentrato sul prodotto a un punto di vista (prevalentemente) incentrato sul processo, va in crisi l'idea totalizzante di un testo drammatico a priori (preventivo) rispetto allo spettacolo ed emerge la consuntività come carattere tipico, direi strutturale (anche grazie all'avvento e diffusione dell'editoria teatrale), della drammaturgia europea fra Seicento e Ottocento, con esiti ovviamente, anche in questo caso, radicali, nel Novecento (si pensi, per esempio, ai già citati *Apocalypsis cum Figuris*, *Paradise Now* e *Min Fars Hus*). Ha sostanzialmente ragione Guccini a sostenere che, in certo senso, “ogni scrittura drammatica è consuntiva”.<sup>11</sup> Questa consapevolezza ormai diffusa è appunto uno degli effetti sugli studi della prospettiva post-drammatica di cui stiamo parlando. Per altro, è poi decisivo distinguere, sul piano storico, vari gradi e forme di consuntività.

3) La nozione di “drammaturgia dell'attore”, sviluppatasi nell'ambiente dell'ISTA.<sup>12</sup> In effetti, grazie allo spostamento d'ottica di cui sto parlando, la drammaturgia cessa di essere un affare del solo autore per diventare – come ha scritto molto bene Claudio Meldolesi – “un oggetto mobile fra autore e attore”<sup>13</sup>. A questo proposito, è ormai appena il caso di precisare che per “drammaturgia dell'attore” non dobbiamo intendere soltanto la scrittura drammatica

---

<sup>9</sup> Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 13–15.

<sup>10</sup> La nozione di “testo consuntivo” è stata proposta da Ferrone a partire dalla metà degli anni Ottanta (cf., in particolare, l'*Introduzione a Commedie dell'Arte*, 2 voll., Milano, Mursia, 1985) ed è una di quelle alla base delle sue ricerche successive. Si veda, ad esempio, lo scritto “Drammaturgia consuntiva”, in AA. VV., *Non cala il sipario*, Bari, Laterza, 1992. Comunque, per parte mia, già dal 1982, parlavo di testi drammatici a posteriori, chiamandoli “testi-residuo” (cf. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 32–36).

<sup>11</sup> Gerardo Guccini, *Pensare i corpi*, op. cit., p. 9.

<sup>12</sup> Cf. Marco de Marinis (a cura di), “Drammaturgia dell'attore”, *Porretta Terme*, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997.

<sup>13</sup> Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma 1986, p. 67.

dell'attore-autore ma anche, più ampiamente, il lavoro attoriale sulla parte, visto appunto come un vero e proprio lavoro drammaturgico, di invenzione-composizione di azioni fisiche e vocali, basato su tecniche fisiche, espressive e di montaggio, *analoghe se non omologhe* a quelle della scrittura letteraria drammatica.

## II. Teatro postdrammatico di Lehmann

Ho già sottolineato sopra i meriti e l'importanza di quest'opera del teatrologo tedesco uscita nel 1999. Si tratta adesso di fornire alcune pezze d'appoggio al riguardo, che servano anche, possibilmente, a fare chiarezza sui non pochi fraintendimenti che questo libro, o piuttosto la nozione che esso lancia fin dal titolo, ha provocato nei dieci anni trascorsi dalla sua prima apparizione.

La prima precisazione non può non riguardare il fatto che, a ben guardare, si tratta di *tre libri in uno*:

1) *Il Teatro postdrammatico* è stato letto soprattutto come un'ipotesi critica e teorica sulla più stretta attualità, cioè sulle tendenze in atto nel campo teatrale, meglio: nell'ambito delle performing arts, alla fine del secolo, negli anni Novanta. Invece si tratta di un libro anche e soprattutto storico, che si occupa del *passato* (sia pure recente). Non ha un sottotitolo ma se lo avesse potrebbe essere: *un bilancio del Novecento teatrale*. Ovviamente un bilancio orientato, soggettivo, parziale, come tutti i bilanci che siano ragionamenti storico-critici e non puri e inerti accumuli di dati e di nomi.<sup>14</sup>

2) Naturalmente in questo libro c'è anche il tentativo di leggere-interpretare delle tendenze in atto negli anni in cui è stato scritto, cioè nel *presente*.

3) Infine esso contiene delle previsioni-scommesse sul *futuro* (prossimo), cioè sugli sviluppi successivi e gli esiti possibili di alcune tendenze in atto nel momento in cui è stato scritto e pubblicato. Naturalmente i dieci anni abbondanti ormai trascorsi dalla sua pubblicazione originaria invogliano a verificare in quale misura queste previsioni, o scommesse, risultino azzeccate.

Seconda precisazione importante. Com'è ovvio, anche per le ragioni appena dette, Lehmann non ha inventato la *cosa*, il teatro post-drammatico, ma solo il *nome*. Un po' com'è avvenuto con Martin Esslin per il Teatro dell'assurdo o, per fare un esempio di tutt'altro genere, con Eugenio Barba per l'Antropologia teatrale. E tuttavia, come sappiamo bene, dare un nome a un

---

<sup>14</sup> Il sottotitolo in questione appartiene a un libro dello scrivente, uscito l'anno dopo quello di Lehmann, e che propone una prospettiva storico-critica diversa ma non incompatibile rispetto a quella dello studioso tedesco: cf. *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

fenomeno culturale, o a una tendenza artistica, contribuisce inevitabilmente a influenzarli o, almeno, a influenzare il nostro modo di leggerli (Heisenberg: principio di indeterminazione). E' comunque innegabile che la definizione-formula in questione abbia fatto e faccia tendenza, come si suol dire, da dieci anni, sia sul piano pratico che su quello critico-teorico (come altre definizioni-formule fortunate: teatro epico, teatro-immagine, terzo teatro, *physical theatre*, teatro-danza, teatro multimediale etc.)

Terza precisazione importante. Molti altri equivoci rispetto a questo libro sono nati dall'aver supposto che esso si occupasse esclusivamente, o principalmente, delle conseguenze, nel teatro contemporaneo, della crisi novecentesca della forma-dramma. Ora, nonostante il titolo, non è così.

Certo, il libro di Lehmann si occupa anche di questo, cioè delle conseguenze della crisi della forma-dramma (riassumibili nell'emarginazione del testo e della parola in ampi settori dello spettacolo teatrale contemporaneo); ma esso si occupa non meno della crisi della forma-rappresentazione e della forma-messa in scena.

In altri termini, il vero oggetto di questo libro non è il superamento del testo e della parola ma il superamento, nel teatro contemporaneo, della rappresentazione e della messa in scena: un superamento – è il caso di precisarlo – che è in realtà, molto spesso, un autosuperamento messo in atto dall'interno della messa in scena contemporanea, e cioè del teatro di regia in buona sostanza, sulla base ovviamente di numerose e forti sollecitazioni esterne: danza, performance art, arti visive, sperimentazioni musicali, cinema, media e new media.

Per superamento della messa in scena e della rappresentazione intendo quel fenomeno molto ampio e articolato in base al quale la composizione scenica, cioè la drammaturgia o scrittura dello spettacolo, ha cercato di modellarsi su principi e procedimenti nuovi: anti-narrativi, anti-mimetici, anti-illustrativi, che hanno messo in crisi, sia pure in misura diversa a seconda dei casi, i capisaldi della rappresentazione teatrale, sia registica che pre-registica: la compiutezza e unitarietà diegetica, insomma la fabula, il personaggio, la finzione stessa. Lehmann li chiama dispositivi post-drammatici: frammentazione, incompiutezza, discontinuità, simultaneità, sospensione del senso, opacizzazione dei segni etc.<sup>15</sup>

Questi procedimenti o dispositivi (o segni) indubbiamente si sono molto avvantaggiati dell'abbandono di un testo drammatico preventivo e quindi

---

<sup>15</sup> Cf. *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., in particolare, il capitolo "Segni teatrali postdrammatici", parzialmente tradotto in *Biblioteca Teatrale*, 74–76, 2005, pp. 23–47, con il titolo *Segni teatrali del teatro post-drammatico*.



appaiono più evidenti laddove la creazione scenica ha eliminato o marginalizzato il dramma.

Tuttavia, si rifletta sui seguenti due punti:

- 1) non sempre l'abbandono del testo e della parola ha garantito e garantisce, di per sé, esiti postdrammatici in ordine al superamento della rappresentazione e della messa in scena;
- 2) per converso, tali esiti postdrammatici spesso sono stati e vengono tuttora raggiunti continuando a lavorare *su di un o a partire da* un testo drammatico. Registi come Robert Wilson, Luca Ronconi, Vasiliev, Necrosius, Ostermeier, Castellucci, Emma Dante, per non citare che pochi nomi illustri, mi pare lo dimostrino *ad abundantiam*.

D'altro canto è ben noto che, nel corso del Novecento, anche gli autori hanno messo in atto, a livello della scrittura drammatica, dei procedimenti post-drammatici, destabilizzando i cardini della forma-dramma (secondo Sarrazac: dialogo, favola, mimesi e personaggio). Rinvio a quanto ho detto in proposito sopra, nella prima parte di questo intervento.

Quando oggi si parla, forse un po' affrettatamente, di *ritorno dell'autore e all'autore*,<sup>16</sup> bisognerebbe subito aggiungere che non si tratta quasi mai, almeno nei casi più interessanti, di un puro e semplice restauro della forma-dramma. Negli autori oggi più interessanti vediamo infatti all'opera – sulla scia dei "pionieri" Brecht, Beckett, Ionesco e poi Genet, Pinter, Müller, Koltés,

---

<sup>16</sup> Il tema è stato posto da qualche tempo, con rigore e pertinenza, sulla rivista "Prove di Drammaturgia", diretta fino alla sua scomparsa da Claudio Meldolesi insieme a Gerardo Guccini, ma, manco a dirlo, esso è da anni il cavallo di battaglia di una teatrologia nostrana di estrazione storico-letteraria, che ha il suo punto di riferimento nella rivista "Il Castello di Elsinore". Importante mi sembra, in ogni caso, la riflessione che vi ha dedicato recentemente Gerardo Guccini, *Pensare i corpi*, op. cit., pp. 11–12. Guccini scrive fra l'altro, partendo da una citazione da un saggio di Ruffini del 1988: "Nel 1988 la teatrologia ha riconosciuto 'che le teorie teatrali sono fatti del teatro nella storia, al pari di altri fatti, come la produzione drammaturgica, le rappresentazioni, i modi recitativi degli attori, ecc.'. Ora, dopo vent'anni di continuo distanziamento ideologico del dramma testuale dal teatro, sarebbe opportuno investire i termini della considerazione, ricordando che anche le produzioni drammaturgiche sono fatti del teatro nella storia, al pari delle teorie teatrali" (ibid.). Tutto giusto. Ma andrebbe ricordato che il distanziamento ideologico di cui parla Guccini, e che per la verità data dagli anni Settanta almeno, era stato messo in atto (con qualche eccesso, lo si può tranquillamente riconoscere adesso) contro le pretese testocentriche della vecchia teatrologia, alla Silvio d'Amico per intenderci, per la quale la produzione drammaturgica non era – correttamente – *un fatto del teatro nella storia ma tout court il teatro nella storia*. Sulla questione può essere ancora utile il mio "Il testo drammatico: un riesame", in *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma–Bari, Laterza, 2004, pp. 95–102.

Copi, Bernhardt, Jelinek, Fassbinder, Schwab- dei ben precisi procedimenti postdrammatici, miranti ad esempio – come si diceva in precedenza – al depotenziamento della parola e alla debilitazione dall'interno della forma-dramma, nell'apparente rispetto dei suoi statuti e cardini: dialogo, favola, personaggio, mimesi: *Forced Entertainment*, Richard Maxwell con i New York City Players, *Sarah Kane*, *Mark Ravenhill*, oltre a quelli già citati sopra.

### **Sommarrio:**

Se guardiamo al Novecento e oltre, ci accorgiamo che la prospettiva postdrammatica è attiva su tre livelli principali: 1) quello della composizione drammatica, dove coincide in buona sostanza con la radicale presa d'atto della crisi della forma-dramma e delle sue convenzioni plurisecolari; 2) quello della messa in scena, con il superamento dell'ideologia testocentrica nel teatro registico; e post-registico; 3) quello degli studi teatrali. Per quanto riguarda questi ultimi, la messa a frutto della prospettiva postdrammatica ha comportato una profonda ridefinizione del testo drammatico come oggetto storico-teatrale, la drastica revisione in senso non testocentrico dei rapporti dramma-spettacolo nella storia del teatro occidentale, lo spostamento dell'attenzione dai prodotti drammatici, i testi, ai processi di composizione drammatica, la messa in campo di nozioni innovative come il "teatro-in-forma-di-libro" e "lo spazio letterario del teatro", che si debbono entrambe a Ferdinando Taviani.

### **Marko de Marinis**

#### **POSTDRAMSKA PERSPEKTIVA: XX VEK I GODINE KOJE SLEDE**

#### **Rezime:**

Ako posmatramo dvadeseti vek i godine koje slede, primećujemo da postdramska perspektiva deluje na tri osnovna nivoa: 1) na nivou dramske kompozicije, gde se u suštini podudara s radikalnim suočavanjem s krizom dramske forme i njenih viševekovnih konvencija; 2) na nivou režije, gde dolazi do prevazilaženja tekstocentrične ideologije u rediteljskom i post-rediteljskom pozorištu; 3) na nivou studija pozorišta. Što se ovog poslednjeg nivoa tiče, postdramska perspektiva dovela je do suštinskog redefinisanja dramskog teksta kao istorijsko-pozorišnog predmeta, do drastične revizije, u smeru suprotnom od tekstocentričnog, odnosa drama-predstava u istoriji zapadnog pozorišta, do pomeranja fokusa s dramskih proizvoda, tekstova, na procese dramskog komponovanja, do pojave inovativnih pojmova kao što su „pozorište-u-obliku-knjige” i „literarni prostor pozorišta”, za koje je zaslužan Ferdinando Tavijani.