

**ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELL'AQUILA**

**DOTTORATO DI RICERCA IN
STUDI LETTERARI E CULTURALI**

CICLO XXX

Settore concorsuale di afferenza: 10/F4 – CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

Settore scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14 – CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

**Il monologo contemporaneo:
scritture solistico-performative tra poesia, romanzo e teatro**

Presentata da: Ivano Capocciana

matricola: 0000738612

Coordinatore Dottorato

Chiar.ma Prof.ssa Silvia Albertazzi

Supervisore

Chiar.mo Prof. Massimo Fusillo

Co-Supervisore

Chiar.ma Prof.ssa Cristina Bragaglia

Esame Finale Anno 2018

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
CAPITOLO PRIMO	
Il monologo, una voce scritta: origini della forma drammatica, crisi del dramma moderno e intertestualità della parola monologante	p. 5
• 1 – Breve storia di un «solismo»	p. 5
• 2 – Geografie, spazi, luoghi, nomi, tradizioni, metamorfosi ed evoluzioni del monologo drammatico	p. 15
• 3 – La figura del drammaturgo-attore, la scrittura scenica prima e dopo lo spettacolo e la scrittura monologante come metalinguaggio	p. 33
CAPITOLO SECONDO	
Monologo e poesia contemporanea: Giovanni Fontana e Patrizia Valduga	p. 43
• 1 – Poesia sonora performativa: la voce in movimento e il solismo sonoro di Giovanni Fontana	p. 43
• 2 – Monologhi poetici: i dolori incurabili di Patrizia Valduga	p. 62
CAPITOLO TERZO	
Monologo e romanzo: gravità della parola e gravità dello sguardo in Thomas Bernhard, <i>Perturbamento</i> e <i>Antichi Maestri</i>	p. 90
CAPITOLO QUARTO	
Brevi incursioni americane: il monologo in William Faulkner e Eugene O'Neill	p. 113
• 1 – <i>As I Lay Dying</i> e <i>Requiem for a Nun</i> di William Faulkner	p. 113
• 2 – <i>Strange Interlude</i> di Eugene O'Neill, il monologo come strumento di autoanalisi	p. 129

CAPITOLO QUINTO

Memorie perdute,

il monologo nella nuova drammaturgia italiana contemporanea p. 139

- 1 – Il «narratore», un esempio di «artista nuovo» p. 139
- 2 – *Vajont e Ausmerzen* di Marco Paolini,
la biografia dell'attore come filtro di memorie p. 151
- 3 – Racconti di minoranze nei monologhi di Ascanio Celestini p. 161
- 4 – Marco Baliani, per una teoria della narrazione monologante p. 173
- 5 – Alessandro Bergonzoni e la parola che si fa esperienza sensoriale p. 180
- 6 – Dante/Danco, per un'epica dialettale in forma di monologo p. 189
- 7 – Monologhi d'autore nella nuova drammaturgia napoletana
aldilà di Eduardo: Annibale Ruccello, Enzo Moscato, Mimmo Borrelli p. 199

CAPITOLO SESTO

***Germania 3 (Spettri sull'uomo morto)* di Heiner Müller,**

breve considerazione post-drammatica ed epilogante

sul destino del monologo contemporaneo p. 213

CONCLUSIONE p. 234

BIBLIOGRAFIA p. 235

INTRODUZIONE

Il presente studio affronta l'analisi del monologo contemporaneo, come esempio di scrittura solistico-performativa, in alcune sue significative localizzazioni nel romanzo del Novecento, nella poesia e nel teatro contemporanei. Si vuole, inoltre, dimostrare che il monologo si possa intendere come un lungo discorrere di un personaggio che prende forma attraverso una scrittura sospesa tra spazio autonomo metanarrativo, forte esplicitazione dei temi presenti nell'opera e spazio scenico verbale.

La scrittura del monologo trascende la narrazione, articolandosi come meccanica testuale di alterazione, compartecipazione emotiva tra personaggio e lettore-spettatore, mondo a parte, momento in cui la scrittura riflette su se stessa in una temperie decisamente metadrammatica, *mise en abyme* che agisce sulla natura intertestuale del linguaggio compositivo.

Il monologo occupa, nei casi presi in esame, una sorta di spazio drammatico a sé che squarcia la quarta parete della finzione e si autorappresenta come storia parallela ed esplicitazione dei temi presenti nell'opera attraverso le molteplici possibilità insite nel linguaggio. Il monologo è momento letterario alterato, quasi indipendente, che dalla drammaturgia si estende verso altre forme di scrittura come la poesia e il romanzo, momenti in cui la voce monologante di un personaggio si fa espediente stilistico per una immersione nelle zone più oscure del linguaggio.

Il monologo, per un istante, sospende il tempo della storia dilatando la percezione del lettore-spettatore, creando uno spazio testuale in cui testo e pensiero si trovano in stretta relazione, divenendo l'uno la testimonianza linguistica dell'altro. Infatti nella forma monologante il discorrere si fa manifestazione verbale del pensiero, testimonianza scritta del processo mentale messo a nudo. La scrittura drammatica, soprattutto nel panorama della drammaturgia contemporanea, ha portato diversi studiosi come Hans-Thies Lehmann a porsi il problema del *performing text*, ovvero di un testo che dilata i propri confini fino a raggiungere un livello di percezione assolutamente fisica e totale. Studiare il monologo in quanto tecnica, strumento metadrammatico, esercizio di stile e riflessione sulle possibilità della lingua rappresenta l'obiettivo principale del percorso di ricerca all'interno del quale le particolarità del linguaggio si fondono con la dimensione corporea attraverso un rapporto simbiotico tra vocalità e scrittura.

Il legame tra testualità e performance rappresenta una problematica importante su cui ci si è soffermati, per comprendere attraverso il monologo la natura di un teatro post-drammatico in cui le forme e le tecniche teatrali non si focalizzano più sul testo drammatico in sé ma, piuttosto, condividano l'irruzione in scena della componente corporea che fa del testo un esempio concreto di *performing text*. Studiare il monologo nella drammaturgia contemporanea e i suoi rapporti con il

romanzo e la poesia, quindi, ha rappresentato, in questo contesto, un esercizio interessante per poter analizzare i rapporti tra testo e messa in voce del testo scritto, tra corpo e parola. La voce diviene il nodo attorno al quale si fondono scrittura e corporeità, attraverso cui si incanala la componente verbale che, in particolare nel teatro italiano contemporaneo, innesca una importante differenza tra scrittura oralizzante ed oralità-che-si-fa-testo. La corporeità crea, a partire dai primordi della ricerca teatrale novecentesca, un sistema drammaturgico parallelo che si scontra con la testualità letteraria mediante un insieme di segni corporei che forgiavano una nuova semiotica teatrale.

Secondo quanto sostiene Marco De Marinis nel saggio *Il teatro dopo l'età d'oro, Novecento e oltre* la dimensione corporea, in stretta relazione alla drammaturgia, assume caratteri di una fenomenologia che oscilla tra una contemplazione del corpo in quanto cosa, “*res extensa*”¹ [*Körper*] ed una entità vista e vissuta [*Leib*] come unità minima di percezione, movimento, meccanismo compositivo. È proprio Edmund Husserl che, nella distinzione tra *Körper* e *Leib* medita sulle possibilità creative del corpo nel XX secolo e sulle sue simbiosi estetiche con i meccanismi delle scritture poetico-narrative ed anche con altre forme di esibizione corporea quali la danza, il mimo, la performance e la Body Art. Secondo le tesi di Husserl, il movimento del corpo, la cinestetica, diviene la materia centrale di molta arte novecentesca, in particolar modo nel teatro in cui viene innescata quella particolare “fisica delle emozioni”² di cui parla De Marinis e che, a partire dal corpo, si proietta verso il testo scritto e viceversa. La dimensione orale condiziona nel Novecento l'evoluzione del monologo che, nel corso del tempo, diviene il vero spazio drammaturgico depositario di una vocazione narrativa, una dimensione orale del raccontare che ha origini antichissime ed epiche, un'azione diretta ed immediata sull'uditorio che si manifesta in quanto oralità performativa e spazio parlante. La drammaturgia, nella forma monologante – stando alle intuizioni di Lehmann – oltre a divenire visiva e visuale ingloba gli elementi minimi della scansione della narrazione che si manifesta nell'oralità: “[...] exposition, ascending action, peripeteia and catastrophe. [...]”³. Il concetto di oralità performativa si lega all'idea di voce in movimento proposta da artisti della parola quali, ad esempio, il poeta sonoro Giovanni Fontana nelle sue sperimentazioni intermediali relative alla scrittura poetico-sonora. Localizzare il monologo, all'interno di alcune opere specifiche di poesia contemporanea, significa riflettere sulle infinite possibilità foniche e sonore della parola in un contesto performativo. Pertanto, il primo grande binomio che si viene a creare è il seguente: monologo/performance.

La voce del poeta/attore/interprete scioglie e risolve l'enigma interpretativo innescato dal binomio poiché essa diviene il significante, ovvero lo strumento scenico-materico essenziale per una

1 Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni Editore, Roma, 2013, p. 77.

2 *Idem*, p. 79.

3 *Ibidem*, p. 34.

teatralizzazione dell'atto poetico ed una poeticizzazione del momento drammatico. L'atto poetico è, quindi, atto solista in cui si gettano le basi di un comportamento linguistico in cui l'evento performativo è insito nella composizione poetica ove, per l'appunto, si tende ad una interconnessione di linguaggi, ad un plurilinguismo. L'utopia(/vocazione?) totalizzante che si cela dietro tali atti poetico/performativi(/sonoro-visuali), affidati all'esecuzione pubblica di un solista, conferisce alla scrittura l'epiteto di «azione sonora». Il testo poetico solista (partitura sonoro/visuale) viene percepito dallo spettatore attraverso la fisicità dirompente della declamazione. Spazio e declamazione pubblica rappresentano, pertanto, due soluzioni attraverso le quali è possibile studiare il monologo in rapporto alla poesia, nello specifico la poesia di Giovanni Fontana e Patrizia Valduga, due degli artisti presi in esame, che stringono in una simbiosi estrema gli ingredienti formali della performance poetico-sonora: memoria, testo, corpo, spazio, voce e tempo. Il monologo appare come un universo linguistico particolarmente sfuggente, il solismo esecutivo fa del testo un campo di tensioni in cui si fondono autorialità, attorialità ed esigenza narrativa.

Paolo Puppa, nel saggio *La voce solitaria, monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, parla dell'atto monologante come «flusso incrociato di trasmissioni di competenze» in cui l'idea del racconto assume le caratteristiche di un atto antico, primordiale, che organizza epicamente il reale e fa appello a memorie antichissime, considerando anche il fatto che la «*vis* affabulatrice» faccia del monologo un atto linguistico-performativo dove scena e scrittura tendono, inesorabilmente, a convergere ed ibridarsi a vicenda.

All'interno della struttura romanzesca, ad esempio, il monologo apre degli spazi inter-testuali e meta-testuali (meta-narrativi) in una funzione assolutamente caleidoscopica che si può schematizzare nella maniera seguente: espediente formale o scelta compositiva in cui fotografare i personaggi in condizioni linguistiche residuali all'interno delle quali si declina il sottosuolo dei rapporti umani; coscienza verbale dei personaggi e pensieri, trame e percorsi mentali messi a nudo linguisticamente attraverso un'intricata rete di sottili percorsi psicologici; monologo interiore o flusso di coscienza in cui l'interno si fa linguaggio e il monologo diviene spazio verbale dell'interiorità e dei segreti.

Nel teatro italiano contemporaneo, lo spazio verbale dell'interiorità si manifesta quale momento di un possibile recupero linguistico di antiche, fragili e polverose memorie. Il monologo di narrazione italiano diviene il punto di contatto tra una sperimentazione linguistica ed una contemplazione epica della materia narrata e del passato; in tale contesto si pone come grado zero della drammaturgia in cui il ritorno all'antico racconto di stampo epico-narrativo innesca il binomio memoria *vs* oralità.

Sostanzialmente, si vuole dimostrare come la parola, nel monologo, acquisti una disposizione nello spazio scenico, assuma una polimorfia: suono spaziale e spazio sonoro, energia dinamica che si fa

corpo, segno linguistico che trascende la propria natura letteraria divenendo elemento cinetico, forza autonoma e indipendente, impulso per la dissoluzione del dialogo scenico tradizionale.

Può, quindi, il monologo essere davvero considerato un esempio concreto di *performing text*? È possibile impostare le basi di una riflessione sui rapporti tra scrittura e oralità? Ed infine: il monologo è davvero un complesso letterario indipendente, autonomo e teso a delineare i contorni di una nuova figura di artista?

CAPITOLO PRIMO

Il monologo, una voce scritta: origini della forma drammatica, crisi del dramma moderno e intertestualità della parola monologante

1 – Breve storia di un «solismo»⁴

Studiare la natura strutturale, storica e culturale del monologo – all'interno del complesso sistema della drammaturgia contemporanea – risulta particolarmente difficile inserirlo in una dimensione comparativa nel contesto delle varie teorie relative a tale fenomeno creativo.

Il monologo contemporaneo presenta evidenti problematicità: le difficoltà sono insite nella configurazione stessa della forma monologante che, nella storia della drammaturgia, assume aspetti così disparati e discordanti che risulta complesso arrivare ad una chiara definizione della sua natura.

Nel corso della storia della drammaturgia il monologo si presenta con caratteristiche differenti.

Nelle forme teatrali originarie, il monologo ha preceduto cronologicamente la forma dialogica: Aristotele sostiene, infatti, che la tragedia nasce come discorso di un solo attore al coro e, quindi, ad una comunità che diviene testimone di un confidenziale spazio di narrazione drammatica in cui la voce vela i sentimenti e plasma l'identità ed il destino stesso del personaggio monologante.

Il teatro greco, già con Eschilo e Sofocle – e, pertanto, nelle forme più antiche e liriche della tragedia – presenta una svariata sovrabbondanza di monologhi, come ad esempio nei discorsi della Nutrice di Oreste nelle *Coefore* eschilee, o della stessa Clitennestra che, nell'*Agamennone*, fa del proprio linguaggio, all'interno del monologo, un meccanismo di svelamento di un'identità vendicatrice e tribale insita – prima che nelle sue azioni – direttamente nel linguaggio stesso. L'aspetto linguistico, nei monologhi del teatro greco classico, assume un carattere particolarmente rilevante per il fatto che, proprio in quei momenti di «solismo» attoriale, il linguaggio assume le caratteristiche di un potente «materiale espressivo» in cui il lirismo e la componente poetica tout court divengono le caratteristiche essenziali e formali di questo strano contesto drammaturgico.

È come se, tra le pieghe del monologo greco, si sperimentassero tutte le possibilità stilistiche ed espressive del linguaggio stesso: i cori e i monologhi tradiscono la velocità della storia narrata ed aprono spazi di significazione in cui il linguaggio drammatico viene sperimentato e declinato in tutte le proprie possibilità espressive, fonetico-interpretative e semantiche.

La vocalità dell'interprete, negli spazi del monologo greco, diviene la materialità sonora, la creta che plasma le parole contenute nel verso e, quindi, nel metro, facendo sì che tale momento

⁴ Il termine «solismo» viene coniato da Nicola Pasqualicchio nel saggio *Il solismo come antitradizione in L'attore solista nel teatro italiano* a cura di Nicola Pasqualicchio, Bulzoni, Roma, 2006.

monologante divenga un vero e proprio atto verbale, un'azione verbale che squarcia il velo della quarta parete e genera, nello spettatore, una sorta di immersione cerebrale tra le vie della storia raccontata drammaticamente. Questo procedimento di immersione confidenziale da parte dello spettatore è molto presente nelle commedie di Aristofane e di Menandro ma anche, in modo particolare, in Euripide, in quel momento della letteratura greca in cui la tragedia da lirica si fa sempre più drammatica.

Nel caso di Euripide si parla di ῥήσις [rhésis] ovvero del lungo discorso di un personaggio che parla da solo sulla scena e si rivolge direttamente agli spettatori, o ai componenti del coro, declinando linguisticamente la propria sofferenza e mettendo al corrente gli spettatori ed il coro stesso, in senso prolettico, del destino delle proprie azioni.

La ῥήσις di Medea rappresenta uno dei momenti più alti da un punto di vista drammatico ed esclusivamente linguistico, poiché la fuga monologante squarcia totalmente la quarta parete, in una operazione quasi meta-drammatica in cui sia i componenti del coro sia gli spettatori appartengono a quella città, la Corinto ove regna Creonte, in cui Medea inscena la propria vendetta, mettendo fine alla stirpe di Giasone. Il discorso di Medea sviluppa non solo l'approssimarsi prolettico dell'intento omicida, ma diviene un meccanismo meta-drammatico in cui il rapporto tra l'interprete [il personaggio] e lo spettatore [il coro] si amalgama sempre di più.

Nel 1985 Franca Rame inscena un testo scritto nel 1977 assieme a Dario Fo dal titolo, *Tutta casa, letto e chiesa*: in questo lavoro, contenente per lo più monologhi drammatici e di spiccata verve giullaresca, è presente anche una ricezione contemporanea della ῥήσις di Medea in cui Franca Rame, prendendo come esempio il modello euripideo, costruisce un'operazione drammaturgica estremamente legata all'improvvisazione, utilizzando un particolare grammelot, un linguaggio ibrido di dialetti, stili e forme, che impatta nella testa degli spettatori, sviluppa un meccanismo di condivisione empatica in cui la finzione scompare per cedere il posto all'inchiesta, alla tragedia vera e propria di ogni donna in platea, all'assimilazione del dramma del personaggio parlante sulla scena. La scrittura vocale di Medea dilata le possibilità drammaturgiche della tragedia, fondendo coro e spettatori in un'unica dimensione dato che il personaggio tragico si rivolge direttamente agli spettatori utilizzando una convenzione tipica delle possibilità percettive del monologo e di altre forme drammatiche come la commedia.

Nella commedia romana, ad esempio, a differenza del modello aristofanesco, il coro manca del tutto e nel momento in cui l'attore rimane da solo, non può far altro che rivolgersi direttamente al pubblico attraverso la messa in scena vocale di un λόγος, un discorso, che dilata le proprie capacità teatrali per traghettarsi verso altre esperienze percettive che verbalizzano i pensieri – anche più intimi e segreti – del personaggio sulla scena. Il termine λόγος, infatti, si sviluppa per derivazione

dal verbo λέγω che – come spesso accade per molti verbi greci – dipana un ventaglio di significati differenti: scegliere, raccontare, enumerare, parlare, pensare.

La qualità prettamente polisemantica della voce verbale spinge alla comprensione che alla base del monologo, nella tragedia classica greca – in modo particolare euripidea – e nella forma comica romana, ci sia l'idea di un pensiero verbale messo a nudo, esposto, raccontato e inscenato davanti ad un pubblico di confidenziali e custodi testimoni che tentano una decifrazione del pensiero declinato attraverso il linguaggio.

Attraverso il monologo, che i latini designano con il termine soliloquium, i pensieri del protagonista del dramma divengono «pensiero in azione», un concetto che si ritrova in alcuni esempi di pratica teatrale tipicamente novecentesca e di cui si tratterà nei capitoli successivi.

Il «pensiero in azione» è parola che agisce e smuove i cardini dell'azione drammatica, all'interno del soliloquio. Questa tecnica è molto bene sperimentata nella commedia rinascimentale e barocca in cui il monologo non diviene solo manifestazione verbale di un pensiero interiore ma, come nel caso di commedie quali *Mandragola* di Niccolò Machiavelli, *Calandria* del Bibbiena o, in contesti anglosassoni, *Tis pity she's a whore* del 1633 [*Peccato che fosse puttana*] di John Ford, la forza dei soliloqui sta nel meccanismo della rivelazione, operazione decisamente meta-drammatica in cui lo spettatore viene messo al corrente di una trama sotterranea, invisibile ai protagonisti del dramma, ma che fa camminare l'azione, la pilota e la fa evolvere continuamente.

La commedia cinque-secentesca, italiana ed anche in minima parte inglese, prende in prestito la struttura drammatica della commedia latina plautina e soprattutto terenziana, dilatandone le possibilità delle varie particolarità drammaturgiche.

Nella storia della drammaturgia romana, infatti, è possibile riscontrare la presenza di tre espedienti stilistici fondamentali propri della composizione scenica: soliloquium, diverbium e canticum che prevede, a differenza dei primi due elementi, la presenza esclusiva del corpo, del momento coreutico della danza e del canto⁵: il soliloquium è un monologo di un solo attore che parla al pubblico rivelando sentimenti nascosti ma anche intenti e segreti della storia, smuovendo la narrazione anche se, a volte, può accadere che il soliloquio del personaggio parlante venga spiato e, pertanto, interrotto dall'ingresso in scena di un altro personaggio; il diverbium è un dialogo tra più attori sulla scena che, molto spesso, viene innescato dal segreto espresso dal soliloquium di un personaggio.

Il diverbium non è altro che la manifestazione di una confusione che deve essere sciolta nel corso dell'evolversi del dramma che, dal Cinquecento in poi, fa del dialogo non solo la propria unità minima essenziale, ma anche la rappresentazione dei rapporti interpersonali, costantemente

⁵ Voce *Monologo* in *Enciclopedia dello spettacolo*, Silvio D'Amico (a cura di), Sadea, Roma, 1954, Vol. VII.

coniugata al tempo presente⁶ come spiega Peter Szondi nel saggio *Teoria del dramma moderno*. Il dialogo è un conflitto che deve essere risolto e sciolto in un ordine cosmico di perfetta simbiosi tra spazio e tempo: “[...] il presente [nel dramma] passa operando un mutamento, e dalle sue antitesi sorge un nuovo e diverso presente. Il decorso del tempo nel dramma è una successione assoluta di *presenti*.”⁷

Nel soliloquio, sia in un contesto strettamente latino che nella propria ricezione rinascimentale e barocca, il tempo è sospeso in una manifestazione della parola tesa verso una sospensione del tempo, una alterazione del naturalismo e della veridicità che sperimenta le molteplicità linguistiche che la parola propone in una condizione prettamente lirica. Lo stesso Peter Szondi sostiene che, in un contesto drammatico fortemente legato al dialogo, il parlare non esprime soltanto il contenuto ed il messaggio delle parole utilizzate dall'autore ma esprime sempre anche “il fatto stesso che si parla”⁸: il parlare in sé. Nel momento in cui, invece, non c'è più nulla da dire, “quando qualcosa non può venir detto, il dramma tace”⁹.

Stando all'elegante tesi di Szondi questo silenzio, in un contesto lirico, non è soltanto negazione del linguaggio ma, piuttosto, una sua quintessenza, un sistema di comunicazione interpersonale distillato, tra attore e spettatore, in cui la parola – esattamente come accade nella poesia lirica, ad esempio quella francese di Charles Baudelaire – si fa nucleo centrale dei temi espressi nel dramma. Per Szondi, il monologo è una forma drammatica lirica, traccia di una potente e dirompente interiorità che assume le caratteristiche di «espressione linguistica».

Esattamente come accade nella poesia, nel monologo il linguaggio diviene manifestazione linguistica di una condizione interiore, vera manifestazione formale e tematica del dramma. Peter Szondi menziona, a tal proposito, i drammi di Anton Čechov in cui la desolata condizione dei protagonisti, pur manifestandosi attraverso la forma dialogica, dilaga spesso in atmosfere monologiche e solistiche che tematizzano i contenuti stessi espressi dal dramma: la totale solitudine esistenziale che avvolge i personaggi čechoviani e che diviene metafora di una condizione collettiva tipica dell'Occidente.

I personaggi, nel teatro di Čechov, esprimono attraverso il dialogo una confidenziale condizione di solitudine e smarrimento che – come nella figura di Andrej in *Tre sorelle* – non si auto-costringono al silenzio ma, piuttosto, tendono ad una forte e lirica operazione di confidenzialità drammatica.

I dialoghi del grande drammaturgo russo si fanno portatori di tale confidenzialità: sembra quasi che, ad un livello strettamente drammaturgico, i dialoghi di Čechov non siano altro che monologhi

6 Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino, 2000.

7 *Idem*, p. 12.

8 *Ibidem*, p. 28.

9 *Ibidem*, p. 28.

deragliati gli uni contro gli altri, espressioni dialogiche che sottendono in realtà una forte tematica monologica¹⁰. In questo contesto i momenti intersoggettivi tra i vari personaggi iniziano a venir meno e pertanto il dialogo si frantuma cristallizzandosi in monologhi che alterano il tempo presente della forma dialogica tra le *dramatis personae* e aprono i battenti di uno spazio *passato* in cui il ricordo assume forme monologiche.

Per Szondi il monologo rappresenterebbe uno degli indizi più emblematici di una crisi del dramma moderno che, a partire dall'ultimo ventennio del XIX secolo, diviene simbolo compositivo di un certo dilagare dei meccanismi dell'azione drammatica nella manifestazione linguistica dell'interiorità dei personaggi. Significativo, a tal proposito, è il monologo interiore di ascendenza shakespeariana tipico di diversi drammi inglesi del periodo elisabettiano.

Vaste porzioni di testo invadono la drammaturgia inglese, tra la seconda metà del Cinquecento ed il 1660 [quasi venti anni dopo la chiusura definitiva dei teatri che avvenne nel 1642], facendo sì che il monologo, in autori come Christopher Marlowe, Thomas Kyd, Ben Johnson, Thomas Middleton, John Fletcher ed, in particolare William Shakespeare, non solo si manifesti come momento solistico in cui il tempo presente del dialogo trova una propria stasi in una dimensione passata del ricordo, ma soprattutto dilati quello spazio di confidenziale rapporto con lo spettatore – molto presente, ad esempio, nei monologhi di Fra Timoteo nella *Mandragola* di Niccolò Machiavelli – facendo delle parole il motore sotterraneo e lugubre delle trame, delle azioni assassine e dei tradimenti, come nei monologhi di Riccardo III nella tragedia omonima di Shakespeare, nei soliloqui di Macbeth oppure nei disperati lamenti di Titus Andronicus. È impossibile non menzionare la grandezza poetica dei monologhi di Amleto, Antonio, Enrico V, Prospero in cui quello spazio di confidenziale trasmissione degli intenti e dell'interiorità si veste di una sublime veste poetica che fa del discorso stesso, il *λόγος*, una sorta di drammaturgia secondaria, una «drammaturgia nella drammaturgia» che sospende virtuosamente l'azione, a livello retorico, e mette in scena verbalmente la condizione interiore del protagonista parlante. In Shakespeare il monologo assume una forte componente ritrattistica in quanto dipinge non solo dei corpi, come nel caso di Riccardo III di Gloucester o Caliban, ma caratterizza linguisticamente l'identità del personaggio, il sottosuolo della propria mente, il nefasto o sublime terreno su cui vengono edificate le azioni future, nel momento in cui l'eroe tragico entrerà in relazione con le altre figure del dramma.

I monologhi shakespeariani assumono la forma e la funzione delle varie arie nell'Opera Lirica: spazi di virtuosismo solistico in cui il motus interiore dei personaggi viene fotografato musicalmente e verbalmente, assumendo delle forme sempre più ampie e divenendo il terreno fertile, da parte degli interpreti, per esplicitare al meglio la propria arte attoriale.

¹⁰ Peter Szondi, *Teoria* cit., p. 29.

Il virtuosismo attoriale permette alla veste monologante di manifestarsi sulla scena come meravigliosa costruzione sintattica e poetica di esaltazione della parola interiore che si fa teatro. Tale veste solistica si impone, soprattutto, come rappresentazione retorica di “[...] qualcosa di sconosciuto [...] agli eroi del dramma [...]”¹¹, una patologia drammaturgica frutto di una intersoggettività che sembra quasi anticipare quel distacco epidittico¹² dell'uomo, di ascendenza brechtiana, dalla propria realtà problematica.

La parola del monologo si fa epica e portatrice di una verità tragica sepolta nell'interiorità dei personaggi che, attraverso la fisicità della parola, viene ad auto-rappresentarsi in quanto primo indizio di una crisi ed una malattia della forma drammatica che nasce da una forte manifestazione dell'io epico e che, nel linguaggio, trova la propria dimensione tematica e temporale. Scrive, a tal proposito, Szondi: “È nell'interiorità che risiedono i motivi delle decisioni che si manifestano; è in essa che si nasconde, e sopravvive ad ogni trasformazione esterna, il loro effetto traumatico.”¹³

Tra la fine del Seicento e la prima metà dell'Ottocento il monologo rappresenta un problema per la forma drammatica, l'indizio di una rivelazione sinistra di un passato che tormenta i personaggi, l'immagine verbale della *condition humaine*, simbolo dell'impotenza esistenziale di una condizione drammatica in cui l'azione cede il posto ad una situazione in cui la forma del dialogo non è più sufficiente per descrivere lo spazio interiore dei personaggi e la loro impossibilità di condensare il proprio vissuto all'interno dei meccanismi dialogici della veridicità comunicativa.

Tutta la vita di un uomo si condensa in una drammaturgia dell'io, una letteratura drammatica della soggettività di matrice romantica che agisce sul piano sincronico del dramma, piuttosto che su quello diacronico, e mira a far emergere non tanto l'azione o la sequenza di azioni quanto il mondo interiore dei personaggi; ovvero quello spazio assoluto¹⁴ di cui parla Szondi, studiando l'opera di Strindberg, e teso alla rappresentazione di uno sviluppo psichico. All'unità di tempo e di luogo, tipica della commedia rinascimentale di ascendenza classica – che nella nostra contemporaneità sembra essere tornata prepotentemente in vigore – si contrappone il concetto di unità dell'io in cui il monologo, per l'individuo protagonista del dramma, diviene la “[...] possibilità di una rivelazione illimitata della [propria] vita psichica segreta”¹⁵.

Dalle sperimentazioni poetiche shakespeariane fino alla prima metà dell'Ottocento, quindi, il linguaggio del soliloquio è testimonianza e traccia non solo di un ritratto psichico di un io lacerato, ma sintetizza la vita individuale di una intera collettività di uomini; le sofferenze e gli smarrimenti solistici di un personaggio sulla scena sembrano quasi riecheggiare, nella prima metà del secolo

11 Peter Szondi, *Teoria* cit., p. 22.

12 *Idem*, p. 101.

13 *Ibidem*, p. 22.

14 *Ibidem*, p. 33.

15 *Ibidem*, p. 37.

XIX, “[...] le condizioni economico-politiche sotto il cui impero è caduta la vita individuale [...]”¹⁶. Il linguaggio drammatico non è solo esplosione di una individualità epica ma, nel corso del tempo, tende ad essere sempre più fotografia di un malessere collettivo condizionato dai cambiamenti sociali e politici. Microcosmo e macrocosmo coincidono in una sorta di movimento globale che parte dall'interiorità per sviluppare una visione collettiva che problematizza la forma stessa del dramma. L'attualità del tempo presente espresso finora dal dialogo tende a trasformarsi nell'attualizzazione di uno stato e di una situazione.

Il monologo, dal 1880, è descritto da Szondi come traccia di una dissociazione tra ambiente, carattere ed azione all'interno del dramma naturalistico, conseguenza di una “[...] reciproca estraniamento in cui essi [ambiente, carattere ed azione] si manifestano [...]”¹⁷ escludendo “[...] la possibilità di una fusione omogenea dei vari elementi in un movimento globale assoluto, com'è quello richiesto dal dramma.”¹⁸

I rapporti intersoggettivi tra i personaggi iniziano a sgretolarsi e il meccanismo dialogico tende a frammentarsi, a spezzarsi e a frantumarsi nella forma del monologo, momento solistico di estraniamento ma anche recupero di una unità discorsiva ed epica che fa appello a reminiscenze drammaturgiche classiche: l'antico spettro ibseniano della *ρήσις* e del lungo discorso di un personaggio – opposto alla frenetica *στιχομυθία* [sticomitia] – sembra quasi riecheggiare nella drammaturgia in crisi del XIX secolo, tendendo sempre più ad assumere le forme drammatiche di un genere compositivo a sé. Il discorso monologante si fa epico non solo perché stilisticamente fa appello ad una condizione narrativa antica, ma soprattutto per il fatto che, come accade nel teatro di Brecht, si viene a creare una sorta di distacco che fa del teatro la sede in cui la problematicità del contenuto intersoggettivo non si riflette nella forma ma si condensa in un espediente compositivo che cita, racconta, prepara e rammenta.

Nel suo *Breviario di estetica teatrale*, contenuto negli *Scritti teatrali*, Bertolt Brecht sostiene che “interpretare la vicenda e comunicarla al pubblico attraverso appropriati straniamenti [sia] il compito precipuo del teatro”¹⁹. Attraverso la nuova esperienza dello straniamento il teatro, declinato nella forma drammaturgica del monologo, acquista il carattere di racconto, esperienza narrativa discorsiva e riproposizione evocativa di un ricordo di passato, o del passato stesso del ricordo.

È attraverso il monologo che il teatro acquista un vero e proprio carattere epico. L'estraniamento epico del monologo fa appello direttamente all'io epico che, pur tendendo costantemente all'utopia naturalistica della conversazione – come, ad esempio, nella commedia *L'uomo difficile* (1918) di

16 Peter Szondi, *Teoria* cit., p. 51.

17 *Idem*, p. 71.

18 *Ibidem*, p. 71.

19 Bertolt Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, in Peter Szondi, *Teoria* cit., p. 101.

Hofmansthal – trasforma la conversazione stessa in nucleo tematico.

L'aspetto dialogico della drammaturgia moderna, dal 1880 in poi, diviene rappresentazione della impossibilità della conversazione e della propria problematizzazione attraverso una forma linguistica sempre più legata alla inter-soggettività dell'io [e non inter-soggettività tra gli individui del dramma], molto ben manifestata attraverso la tecnica lirica del monologo drammatico, considerando che “[...] nella lirica il linguaggio è più naturale e autogiustificato che nel dramma; [...], più formale. Quando non c'è più nulla da dire, quando qualcosa non può venir detto, il dramma tace. Nella lirica, invece, anche il silenzio diventa linguaggio. In essa, naturalmente, le parole non cadono più, ma sono dette con una naturalezza che fa parte dell'essenza della lirica.”²⁰.

La inter-soggettività dei personaggi, attraverso il monologo, trova una propria disposizione drammatica, già a partire dalla prima metà dell'Ottocento, facendo sì che l'interiorità acquisti una precisa dimensione linguistica. Henrik Ibsen, ad esempio, fa dell'inter-soggettività dell'io la sede in cui si manifestano le motivazioni interiori ed interne alle azioni dei personaggi sulla scena.

Le trasformazioni degli individui e della vicenda risiedono in un forte meccanismo epico di interiorizzazione che fa appello ad un tipo di procedimento analitico proprio dell'epica classica, del racconto e, in modo particolare, del romanzo, la forma compositiva più vicina alla tecnica del monologo e che, come sostiene György Lukács nella sua *Teoria del romanzo*, è il solo espediente che possa rappresentare direttamente in orizzontale il tempo in quanto alternanza continua di passato e presente.

I romanzi, soprattutto quelli dell'Ottocento russo e francese, sono densi di monologhi – è utile far riferimento, a questo punto, a *L'uomo che ride* (1869) di Victor Hugo – e di momenti in cui la voce in prima persona trova uno spazio di espressione talmente dirimpante da occupare interi capitoli.

La drammaturgia della prima metà del XX secolo ospita spesso delle interessanti contaminazioni tra romanzo e teatro, in cui il monologo non solo rappresenta l'unità minima della composizione drammatica – come accade, ad esempio, in *Strange Interlude* (1928) di Eugene O'Neill, dramma in nove atti in cui i personaggi si esprimono prevalentemente attraverso l'uso di monologhi – ma fonde magnificamente i due generi invadendo vastissime porzioni di testo. Un esempio interessante di romanzo in forma di dramma è il bellissimo *Requiem for a Nun* scritto da William Faulkner nel 1951 in cui i monologhi si contrappuntano con l'aspro incedere del dialogo, amplificando lo sfondo mistico della vicenda.

Tale contrasto di carattere quasi musicale non si manifesta semplicemente come mero esercizio formale, ma appare denso di una prosa, definita da Fernanda Pivano, rotonda e pulsante, tipica dello stile di Faulkner. L'aspetto teatrale dell'opera ha messo in luce il sottosuolo mistico e tematico della

²⁰ Peter Szondi, *Teoria* cit., p. 28.

vicenda proprio attraverso l'uso considerevole del monologo. La prosa di Faulkner è lirica, descrittiva ed evocativa: è il racconto di una dimensione altra che sembra voglia distaccarsi sempre più da un tutto e trovare un proprio spazio di azione.

Questa sorta di embrionale autonomia ed autosufficienza del monologo, nel primo ventennio del Novecento, oltre a rappresentare un importante punto di contatto e comparazione con alcune pratiche tipiche del romanzo, tende ad imporsi come genere autonomo, sorto da quella crisi del dramma moderno menzionata dagli studi di Peter Szondi, e che punta verso una svariata serie di sperimentazioni linguistiche e compositive. Dal monologo presente all'interno del dramma, inteso come patologia della drammaturgia e momento tematico che si fa forma, si passa alla pratica del monologo drammatico inteso non più come parte di un lavoro a più personaggi, ma come forma autonoma di spettacolo drammatico basata sulla presenza, in scena, di un solo attore che interpreta [o non interpreta] uno o più personaggi, pur nella propria veste solista.

L'autonomia del monologo drammatico nasce da un desiderio creativo di svincolarsi dalle ferree regole dialogiche della drammaturgia convenzionale, nel tentativo di imporsi come forma autonoma e assolutamente nuova. La novità sta nel fatto che le possibilità affabulatorie, mimiche, vocali e ricettive del lungo discorso solistico sulla scena rappresentano dei momenti economici e dirompenti in cui la parola stessa agisce in una sorta di *speaking space*. All'interno di tale spazio sonoro prende vita una scrittura vocale sospesa tra spazio autonomo metanarrativo, forte esplicitazione dei temi presenti nel dramma che si vuole raccontare, meccanica testuale di alterazione, compartecipazione emotiva, mondo a parte, momento di scrittura meta-drammatica, *mise en abyme* che agisce sulla natura intertestuale del proprio linguaggio compositivo.

L'autonomia del monologo drammatico ha contribuito, nel corso del XX secolo, non solo alla formazione di un genere a sé e particolarmente nuovo – scaturito probabilmente da quella crisi del dramma moderno propria della fine dell'Ottocento e così ben trattata da Szondi – ma tale autosufficienza drammaturgica sembra rappresentare l'incipit di una innovativa avanguardia teatrale che fa del testo un vero e proprio meccanismo solista e linguistico di spettacolarizzazione della parola che si veste del corpo e della voce dell'attore, di diretto richiamo agli affabulatori, ai giullari medievali e all'epica classica.

Il monologo drammatico, nelle sue nuove forme autonome, sembra ricondurre il teatro stesso – pur attraverso nuove e continue sperimentazioni – ad un primordio della drammaturgia: il racconto epico di matrice omerica, la fabulazione di stampo giullaresco, i cicli medievali delle chansons de geste, il magmatico e complesso universo del poema.

Il racconto, una spiccata vocazione narrativa ed una progressiva sperimentazione linguistica stanno alla base di tale novità drammaturgica che ha dirette discendenze dalla forma più antica di racconto

orale, ovvero l'epica omerica e che genera nella mente di chi ascolta e vede la storia raccontata, una diretta immersione in un racconto-chiave che agisce nel clima fisico e psicologico²¹ dello spettatore. Il monologo drammatico, dai primi anni del Novecento ad oggi, in tutte le varie forme che assume nei territori in cui viene praticato e nel tempo della propria evoluzione, si manifesta come ricezione moderna di una tecnica antica che ha a che fare direttamente con l'oralità e con la pratica del lungo discorso, della fuga monologante che dipana le parole attraverso una voce scritta considerata il vero spazio scenico in cui la vicenda raccontata trova una propria dimensione concreta, udibile e visibile. La vocalità fissa le parole del monologo drammatico in una spazialità sonora – da qui il concetto di speaking space – su cui la vicenda si snoda, si smuove e si declina, assumendo una propria identità dimensionale condivisa, vissuta ed esperita dallo spettatore. La voce dell'attore traghetta l'astante all'interno della storia ed assume le forme di un corpo in movimento legato indissolubilmente alla gestualità dell'attore che, sulla scena, acquista un forte e paradigmatico carattere di unicità.

²¹ Dario Fo, *Fabulazione, dialogo, monologo* in *Essere o non essere, i più grandi monologhi teatrali di tutti i tempi* a cura di Luigi Lunari, Bompiani, Milano, 2007, p. 5.

2 – Geografie, spazi, luoghi, nomi, tradizioni, metamorfosi ed evoluzioni del monologo drammatico

Da un punto di vista prettamente drammaturgico, il monologo drammatico – dalla seconda metà dell'Ottocento ai giorni nostri – assume forme diverse che hanno alla base l'idea di una rappresentazione e recitazione con trucchi e costumi di scena, ma che non vanno assolutamente confusi con la pratica – spesso monologante e solistica – del *one man show* molto in voga negli Stati Uniti, del recital e della lettura drammatica, ovvero quella forma di spettacolo in cui è prevista la presenza di uno o più attori sulla scena che dicono, declamano e leggono un testo al leggio attraverso un utilizzo declamatorio ed incisivo della voce.

Le pratiche della lettura drammatizzata ad alta voce e del *one man show* saranno brevemente trattate in questo stesso contesto, proprio per definire le differenze che intercorrono tra queste tre pratiche prettamente monologanti, al fine di tracciarne i confini e delimitarne il campo di azione all'interno della storia della drammaturgia moderna e contemporanea. La differenza fondamentale sta nel fatto che la lettura drammatica ad alta voce, il recital e il *one man show* non presuppongono, a monte, la formazione di un genere drammaturgico ma si impongono come pratiche teatrali, ovvero come forme di spettacolo che usano il testo in modo accademico e/o virtuosistico [lettura drammatica e recital] oppure eliminano completamente la componente testuale [il *one man show*] per tessere un tipo di evento spettacolare che ha come presupposto l'idea del canovaccio, ovvero una mappatura di battute [spesso comiche], che può essere trasgredito in qualunque momento, in un diretto meccanismo relazionale di risposta molto legato alle tecniche improvvisative ed alla temperatura della ricezione dello spettatore. Può anche accadere che le tre pratiche [recital, lettura drammatica, *one man show*] si mescolino tra loro al fine di dilatare sempre più la resa performativa.

Sostanzialmente, la differenza tra le quattro pratiche menzionate verte su una componente prettamente testuale: il monologo drammatico è un genere drammaturgico, prima ancora di divenire successivamente una modalità di messa in scena ed organizzazione dello spettacolo, una volta sottoposto ad una diretta operazione registica.

Recital, lettura drammatica e *one man show*, invece, sono tre forme di spettacolo che non producono testi ma li usano, anche direttamente sulla scena, come una particolare tipologia di oggetti scenici tout court. Tali testi vengono trasmessi agli spettatori attraverso la vocalità e la dizione dell'attore [recital e lettura drammatica] o sottoposti, da un punto di vista formale e contenutistico-tematico, ad un meccanismo improvvisativo in un tipo di spettacolo [*one man show*] che non racconta quasi mai una storia, ma si manifesta come pura esibizione di un ego attoriale, attraverso una pluralità di forme ed espedienti tipicamente spettacolari. Può accadere che un

monologo drammatico, varcato il punto di vista della messa in scena [facendosi, quindi, spettacolo grazie al meccanismo della regia] assuma le forme del recital o del *one man show*, cioè dello spettacolo di un solo uomo sulla scena; sembra quasi che il *one man show* agisca come una particolare categoria descrittiva attraverso cui si può declinare l'aspetto registico del monologo drammatico, costantemente scisso tra genere e tendenza, tra scrittura drammatica e livello spettacolare.

L'aspetto processuale del *one man show*, del recital e della lettura drammatica rappresenta il terreno fertile da cui prende vita l'evoluzione del monologo drammatico, in tutte le sue forme autonome: esiste un'arte solistica molto antica che ha radici nello spettacolo minore, nella declinazione di un repertorio composto da numeri, improvvisazioni, canzoni, *sketches* e monologhi a sfondo satirico e parodistico, tenuti assieme in un'operazione di drammaturgia scenica, organizzazione semantica di un prodotto spettacolare. Se il monologo drammatico in forma autonoma si manifesta esplicitamente, nel corso del tempo, come genere drammatico, le sue origini sono puramente sceniche, legate pertanto a forme di spettacolo in cui la processualità dell'organizzazione scenica rappresenta lo sviluppo diacronico del monologo contemporaneo che ha, come antenato, il carattere isolato del numero tipico del teatro di varietà, del circo e del *one man show*.

Con tale definizione [*one man show*] si è soliti indicare un tipo di spettacolo, scandito non secondo il tempo del materiale scenico, ma secondo le evoluzioni di un'intera serata, in cui l'attore da solo sviluppa – di fronte ad un pubblico accolto in teatri o caffè, locali notturni e, successivamente, anche in studi televisivi – tutto un repertorio di pezzi solistici, intervallati o supportati da un notevole contributo musicale. L'*one man show* rappresenta un tipo di spettacolo – come sostiene Bernard Sobel – “[...] altamente specializzato [che] costituisce l'ultima e più difficile tappa nella carriera di un comedian o di una comedienne, presupponendo versatilità, comunicativa e autorità estreme, oltre a facilità di improvvisazione.”²²

Secondo Sobel, la ricetta compositiva del *one man show* si compone di una perizia scenica legata ad una abilità attoriale che si fa essa stessa drammaturgia: la testualità del *one man show* sta in una perizia scenica, nell'assembramento di materiali visivi, musicali, canori, letterari e di costume, dallo spiccato carattere eversivo, tenuti assieme dalle dinamiche proprie dell'abilità dell'interprete, tipiche della propria arte improvvisativa.

Nel panorama degli spettacoli solistici, legati ad una drammaturgia in cui l'attore è solo sulla scena, si inscrivono anche i generi propri della lettura drammatica di un testo letterario eseguita – in sale appropriate – da uno o più attori ed il recital, autentico spettacolo solistico in cui un solo attore legge brani tratti dal suo repertorio, attingendo da altri autori o direttamente da brani scritti

²² Bernard Sobel, *One-man show* in *Enciclopedia dello spettacolo*, Sadea, Roma, 1954, Volume VII.

appositamente per la lettura. L'immagine dell'attore che, solo di fronte ad un leggio, dà vita e corpo vocale ad una storia, testimonia l'immagine scenica di un tipo di spettacolo del testo, della parola, delle versatilità della componente verbale e del proprio rapporto con l'aspetto più narrativo ed evocativo della parola solistica, tipica del monologo drammatico: genere, forma di scrittura e nuova concezione della drammaturgia mutuati direttamente dal modello epico.

Il monologo di un personaggio, nel corso delle proprie metamorfosi nel tempo e nello spazio, racconta l'evoluzione di una voce che si fa materia narrativa, presenza scenica, significante e significato, in quello stretto campo di tensioni che si viene a creare, costantemente, tra drammaturgia [scrittura] e spettacolo [messa in forma della scrittura].

Da un punto di vista prettamente legato alla drammaturgia, fin dalle sue prime e autonome manifestazioni, il monologo drammatico assume tre importanti forme compositive: la prima si ha quando il monologo sic et simpliciter – e cioè un personaggio che parla da solo sulla scena, a se stesso o agli spettatori – presenta una struttura compiuta, chiusa e definita in cui si esaurisce del tutto la situazione drammatica. La seconda forma si manifesta nel momento in cui un personaggio, la cui espressività può rivelarsi in una maniera anche del tutto mimica, svolge una sorta di azione conclusa che investe unicamente il personaggio stesso; in questo caso l'autonomia del monologo si rispecchia anche in una meccanica fisica dell'azione assolutamente centripeta, raggomitolata su se stessa e abbastanza coercitiva per il personaggio solo sulla scena.

Il terzo aspetto formale si plasma nel momento in cui il personaggio recita, agisce e dipana il proprio racconto personale con l'intervento di interlocutori invisibili o di quelle comparse mute esattamente come avviene nel caso di *Questi fantasmi!* (1946) di Eduardo De Filippo in cui, esattamente al principio del secondo atto dell'opera, il protagonista Pasquale Lojacono si dà a un lungo monologo rivolgendosi direttamente al personaggio invisibile, muto, alla probabile voce di dentro del Professore Santanna, dirimpettaio e coscienza, personaggio concreto e verità intima.

In questo caso, venendosi a creare un conflitto drammatico tra il protagonista (unico recitante) e altri personaggi muti o invisibili, il monologo drammatico si configura come genere drammatico a sé.

A tal proposito, il monologo di Pasquale Lojacono diviene un esercizio scenico a sé, pur trovandosi all'interno di un'opera molto ben strutturata e architettata compositamente, ed assume la forma stranissima di una sorta di dialogo interiore, un meccanismo lessicale di botta e risposta con se stesso e con le intime e rivelatrici verità che tormentano l'animo, consapevole ed inconsapevole, del protagonista. Si ritiene che l'esempio del secondo atto di *Questi fantasmi!* di Eduardo sia decisamente importante proprio perché rappresenta uno di quei tanti casi in cui il monologo drammatico, pur considerato un genere a sé, si trova in un'opera che ha un certo movimento interno,

una concatenazione perfetta di eventi rivelatori inscindibili tra loro che non vengono minimamente scardinati, condizionati o rallentati dalla presenza autonoma del monologo drammatico.

In tutte e tre le forme assunte dal monologo in quanto genere autonomo si evince una certa vocazione ad una strana unicità, ad un unicum, ad una sorta di totalità che condensa in sé vari aspetti tematici, compositivi ed interpretativi. Nella propria accezione di genere autonomo, il monologo tende a condensare in sé lo spettro di una forma teatrale antichissima che ha radici profonde e, pur sviluppandosi per tradizione dai canti rapsodici e dalle ῥήσεις euripidee, dilaga nel corso del tempo in altre forme autonome di spettacolo solistico o di scrittura monologica.

Il monologo drammatico inscena la parola in tutte le proprie caratteristiche e componenti formali, in un contesto appartenente ad una matrice antica rispetto all'evoluzione canonica della drammaturgia e delle pratiche di spettacolo.

Questa pratica drammaturgica diviene anche meccanismo ed espediente eversivo per una esplicitazione di tecnica affabulatoria tipica di molte ed antiche forme di attorialità; difatti, come s'è già detto nel primo paragrafo, il monologo drammatico pur riconoscendo tra Otto e Novecento la propria autonomia e vocazione ad una totalità compositiva e percettiva, affonda le origini storiche e geografiche in antichissime forme di spettacolo come, ad esempio, la pratica giullaresca.

La figura fisica e concreta del giullare medievale condensa, in sé, l'unicità della forma monologante in quanto tecnica autonoma, ma sottende anche l'idea di una forma di spettacolo totale, unico e autosufficiente in cui il corpo umano diviene strumento di manifestazione spettacolare della parola, scenografia, musicalità e spazio scenico. La scena del giullare medievale è la piazza o il palazzo e le proprie affabulazioni non corrispondono ad un testo preconfezionato ma, piuttosto, condensano un repertorio di improvvisazioni, elaborazioni linguistiche, *pastiches*, grammelot, canti popolari, glissati vocali, danze, capitomboli: il testo del giullare è una partitura²³ formatasi nel corso del tempo artigianalmente, a bottega, per tramandamenti.

La testualità del giullare si forma attraverso un'operazione di ereditarietà di una sapienza scenica [mimica e linguistica] anch'essa edificatasi su basi antichissime.

Nel momento in cui, con l'avvento della commedia erudita di stampo cinquecentesco, il prologo classico assume un valore esclusivamente introduttivo, la tradizione medievale giullaresca del monologo drammatico confluisce in esso senza scomparire del tutto, essendo anche la commedia rinascimentale e barocca diretta traduzione ed emanazione della commedia classica, prettamente latina e raffiorando nei prologhi cinquecenteschi e nelle *loas* iberiche. Tra i cosiddetti monologhi rusticali – tipologia di monologo drammatico a cui si rifà Paolo Rossi, a partire dagli anni Settanta

23 Sul concetto di partitura si tornerà nei capitoli successivi, con particolare riferimento al problema del rapporto tra monologo drammatico e performance, in un contesto nostro contemporaneo.

del Novecento – è importante menzionare il *Monólogo do Vaqueiro o da Visitação* di Gil Vicente (1502) che segna anche l'inizio della forma drammatica portoghese, assieme al famoso monologo drammatico, opera dello stesso Vicente, dal titolo *Pranto de Maria Prada*.

La presenza del monologo drammatico in quanto forma autonoma, nel Settecento, si può riscontrare negli *unipersonales* spagnoli sorti dal melologo²⁴ roussoiano e designati, dai loro autori come *soliloquios*. Nel corso dell'Ottocento, con l'affermarsi ancora in stato embrionale del cosiddetto spettacolo minore, varietà, caffè-concerto e music-hall, il monologo drammatico acquista sempre più caratteri di unicità e autonomia, raggiungendo una straordinaria popolarità proprio a partire da un certo utilizzo della comicità che dilata le possibilità mimiche e linguistiche nella scansione di numeri, ovvero di pezzi chiusi in cui non sempre viene dipanata una storia ma, piuttosto, si assiste ad una sorta di esplicitazione plateale di una sapienza scenica che parte dalla sfera linguistica e dilaga nel corpo dell'attore, vera e potente macchina significante del momento scenico monologante.

Nel numero l'attore, solo sulla scena, esplicita le proprie potenzialità creative, spesso in maniera violentemente comica, satirica e parodistica: emblematici sono gli esempi di Leopoldo Fregoli, Nuto Navarrini, Ettore Petrolini²⁵, Paolo Poli.

L'aspetto monologico del numero amplifica il virtuosismo proprio dell'arte dell'attore che – forse inconsapevolmente condizionato dalle teorie dei grandi riformatori del teatro del Novecento, in particolare dagli studi sulla supermarionetta di Gordon Craig – tende ad un uso potente della vocalità e delle dinamiche interne al testo vocale, in perfetta simbiosi con le capacità fisiche, e fa del pezzo recitato, del proprio monologo drammatico autonomo, non solo un momento straordinario di forte carica significativa, ma anche un meccanismo performativo di sincero carattere eversivo. L'aspetto performativo del numero è caratterizzato, soprattutto, da un utilizzo della musica, dell'accompagnamento musicale; nel teatro di varietà delle origini, l'accompagnamento musicale era appannaggio di un'intera orchestra presente nel golfo mistico [come accade nell'Opera Lirica] oppure addirittura, in alcuni casi [Totò, Raffaele Viviani, Erminio Macario, Nino Taranto],

24 Il termine melologo viene coniato alla fine degli anni '40 del Novecento da José Subirá nell'opera *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Csic, Barcelona, 1949, 2 vols. Cfr. anche Cesare Scarton, *Il melologo. Una ricerca storica tra recitazione e musica*, Edizioni Edimond, Città di Castello, 1998. Il melologo trova il proprio atto di nascita nell'opera *Pygmalion* di J.-J. Rousseau (Lione 1770): “Convinto che la lingua francese, priva d'ogni accento, non è adatta alla musica, e in maniera particolare al recitativo, ho immaginato un genere di dramma in cui la parola e la musica anziché camminare insieme si fanno sentire successivamente e dove la frase parlata è in qualche modo annunciata e preparata dalla frase musicale.” (Fonte: *Melologo* in *Enciclopedia dello spettacolo*, SADEA, 1954, Volume VII.).

25 Nel caso di Ettore Petrolini, *Fortunello* (1910), *I Salamini* (1918) e *Gastone* (1924), rappresentano esempi di monologhi drammatici autonomi in cui la dilatazione linguistica, vocale e percettiva, si declina in una tempesta fonetica e sonora, elaboratissima e feroce, di contrappunto ad un corpo assolutamente immobile, ieratico: un vulcano che vomita fonemi a raffica, un numero che diviene la metafora, perfettamente in sintonia con l'epoca, di una straordinaria, contemporanea e futuristica visione del mondo e dell'individuo.

direttamente in scena. È molto importante menzionare il concetto di numero, all'interno di un percorso di analisi e studio legato all'aspetto prettamente autonomo del monologo drammatico esattamente nella misura in cui, nella struttura stessa del numero, vengono a declinarsi forme compositive che si possono riscontrare in quella stranissima simbiosi formale che, dagli anni '80/'90 del Novecento, il monologo instaura con il concetto di performatività, con le pratiche performative e con il contributo apportato al teatro dagli studi di Hans-Thies Lehmann sul concetto di postdrammatico.

Prima di contestualizzare la pratica solistica del soliloquio nella temperie degli studi postdrammatici e, pertanto, menzionarne il rapporto di simbiosi con le tendenze performative del Novecento, è necessario tessere un percorso diacronico che scandisca, nel tempo, l'evoluzione del monologo drammatico in quanto forma autonoma in alcune zone del mondo in cui si afferma con maggiore rilevanza poetica, drammatica e sociale.

In Francia, già a partire dal secolo XVIII il monologo drammatico ha una grande importanza soprattutto in quelli che la storiografia teatrale del Settecento menziona come teatri della Foire²⁶, ovvero piccoli teatri sorti in Francia tra la seconda metà del Seicento e la prima metà del Settecento, in diretta opposizione ai teatri ufficiali, in cui si esibiscono con una certa frequenza attori di Commedia dell'Arte, saltimbanchi ed eredi diretti dei giullari e affabulatori di matrice medievale. Gli attori che operano in questi piccoli e sovversivi spazi teatrali francesi vengono definiti, appunto, *forains*, e gran parte del loro repertorio è composto da monologhi drammatici, satirici, violenti e sagaci.

Gli attori della Foire ereditano l'affabulazione, il *pastiche* linguistico e la componente mimica direttamente dal giullarismo medievale, ovvero da quella forma di spettacolo monologico che, come s'è già accennato in precedenza, unisce una straordinaria capacità verbale ad acrobatiche tecniche corporee. Il corpo stesso dell'attore, declinato in virtuosismi mimici e vocali, diviene simbolo e testimonianza di un perfetto meccanismo attoriale di cui le *pièces en monologues* rappresentano la vera ossatura drammaturgica e testuale. Nel caso dei teatri della Foire, è importante menzionare i nomi di alcuni autori che hanno creato delle interessanti forme di monologo drammatico autonomo tra il XVII e XVIII secolo: Alain- René Lesage, Jacques-Philippe d'Orneval, Louis Fuzelier. Con la libertà dei teatri si viene a concretizzare sempre più la tecnica drammatica del personaggio *tout seul* in opere quali, *Colombine toute seule*, *Gilles tout seul*, *Cassandre toute seule*, *Fanchon toute seule*, *Figaro tout seul ou La Folle soirée* di J. Marty (Théâtre des Jeunes artistes, 1802) oppure *Je débute ou l'Acteur tout seul* di Michel-Nicholas Balisson de Rougemont (Théâtre de la Société Olympique, 1804).

26 Marcello Spaziani, *Il Teatro della Foire*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1965.

A partire dal secolo XIX, sempre in un contesto francese, l'autonomia del monologo drammatico acquista un valore ed una presenza sempre più forti e consolidate in un ambiente storico in cui, nel tempo scandito e sospeso della Belle Époque, il monologo si alterna a racconti di stampo prettamente umoristico e non satirico, brani di dialogo, imitazioni e parodie, fortemente legati alla macchietta di stampo italiano e composti da autori tecnicamente specializzati in questa tecnica solistica quali: A. Dreyfus, A. Mortier, E. Grenet Dancourt, Paul Bilhaud, Charles Cros.

I monologhi composti da questa folta categoria di autori vengono interpretati da attori che – probabilmente mossi da una certa temperie francese sorta, per tradizione diretta, dalle pratiche virtuosistiche tipiche dei teatri della Foire del XVII e XVIII secolo – si lanciano in numeri di spiccato virtuosismo compositivo attoriale e poetico come gli stessi Jacques Cossin, Coquelin e Galipaux. I loro monologhi, di stampo satirico, trovano un riscontro ed una forte presenza spettacolare nei cabaret parigini di Montmartre; esempi interessanti tipici di questo periodo, oltre al grande contributo del poeta Émile Goudeau, sono la raccolta di monologhi anarchici dal titolo *Les Soliloques du Pauvre* (1895) e il monologo drammatico *Prière de la Charlotte* (1930) ad opera di Jehan-Rictus.

L'idea dell'attore/poeta/drammaturgo, eco dello straordinario modello molièriano, simboleggia e testimonia l'idea di un tutto compositivo e di una feroce autonomia creativa che parte direttamente da un coinvolgimento autoriale e autoritario del poeta, che fonde la propria figura creatrice a quella dell'attore, ovvero di colui che «mette in voce» il testo composto e ne dà testimonianza vocale e, quindi, spettacolare. Con l'avvento del naturalismo, però, molti autori iniziano a comporre i loro monologhi direttamente per attori e cantanti di cabaret proprio perché le abilità interpretative di alcuni artisti sono fortemente saldate e in sintonia perfetta con l'efficacia dei testi sempre più cesellata e studiata.

La lunghezza dei vari pezzi varia a seconda del contesto di esibizione di un determinato artista, dalla temperie politico-sociale in cui un preciso pezzo viene composto e, soprattutto, dalla provenienza dell'autore stesso. Si inizia a parlare, a tal riguardo, di *sketches* ovvero di piccoli spazi – spesso comici o, comunque, umoristici – composti direttamente per un preciso artista.

La differenza che intercorre tra *sketch* e monologo è proprio l'aspetto temporale: può accadere che il monologo comico sia direttamente collegato alle reazioni del pubblico ed alla temperatura della platea, lo *sketch* invece ha un'ambientazione, si comporta come micro-commedia sospesa nel tempo nonostante, a volte, si presenti in caratteri monologici.

Nella prima metà del Novecento, il poeta-drammaturgo che più ha sviluppato le possibilità del monologo drammatico è Jean Cocteau, autore dal multiforme e caleidoscopico ingegno – molto legato alle atmosfere del mito e della greicità – il quale lega direttamente la composizione alle

interpretazioni di grandi attrici francesi molto in voga in quegli anni. Tra i monologhi di Cocteau è importante menzionare: *La Voix humaine* interpretata nel 1930, nell'ambiente della Comédie-Française, da Berthe Bovy e, negli anni '50, da Louise Conte; *Anna la bonne*, da un originale di Edgar Allan Poe e interpretata da Marianne Oswald nel 1934; *Le Bel indifférent*, monologo composto per Edith Piaf nel 1940 e portato in scena nello stesso anno al Théâtre des Bouffes-Parisiens, ed altri brevi monologhi pubblicati nella raccolta *Théâtre de poche* (1949).

La potenza degli interpreti assicura anche una certa fama ad alcuni monologhi drammatici che divengono, grazie al contributo di Cocteau, cavalli di battaglia per molti interpreti, ritratti di una perizia attoriale mutuata, probabilmente, dalla fama irrorata dalle giullarate medievali e dalle manifestazioni solistiche e vocali dei vari Arlecchini che tanto hanno popolato la storia del teatro.

I grandi interpreti conferiscono al monologo drammatico un ulteriore segno di autorialità proprio perché la loro tecnica irradiata nella messa in scena del testo solistico genera, attorno alla figura dell'attore, un'aurea di straordinario principio creativo. Sembra quasi che, oltre alla drammaturgia verbale composta dall'autore del testo, si venga a plasmare un secondo spazio drammaturgico, tutto fisico e legato alle possibilità interpretative e improvvisative dell'attore – per i cantanti lirici tali spazi di improvvisazione e manifestazione di purezza canora vengono chiamati cadenze – che scrivono una storia parallela mutuata dal loro vissuto, dalla tecnica elaborata per anni e dall'energia sprigionata sulla scena.

Come ha intuito Ferdinando Taviani nel saggio *Uomini di scena uomini di libro*, il grande attore scrive attraverso la propria interpretazione e crea, a partire dal corpo, una drammaturgia fisica, vocale e interpretativa che si lega alle dinamiche testuali e, spesso, ne modifica non solo il contenuto formale ma anche il contenuto stesso e la propria fortuna nel tempo.

In Francia, nella prima metà del Novecento, è di notevole importanza il contributo di grandi interpreti di monologhi drammatici come Catherine Fonteney della Comédie-Française, Yvonne Save e André Frère.

Nel panorama culturale inglese, a partire dal 1818, è importante far riferimento alla figura di Charles James Mathews che ottiene un enorme successo presso la New English Opera House con lo spettacolo ad un solo personaggio *Mail Coach Adventures*. Egli è protagonista anche dell'opera *The Actor of All Work* di George Colman del 1817 in cui interpreta una serie di personaggi forgiando in un pezzo per attore solo le dinamiche del dialogo attraverso una tecnica squisitamente virtuosistica in cui il pubblico riesce ad ottenere l'effetto dialogico malgrado la presenza in scena di un solo attore. Questa tecnica, tipica dei primi spettacoli di varietà soprattutto francesi, nasce come forma di eredità dalle pratiche solistico-giullaresche in cui l'attore, attraverso il corpo e la vocalità, riesce a contenere in sé una pluralità di personaggi e, mano a mano che ci si avvicina allo spettacolo del XX

secolo, sintetizza attraverso il corpo e il testo messo in voce, una quantità di altri codici quali il suono, la musica, l'iconografia, lo spazio scenico.

Sempre nel contesto della New English Opera House un ruolo interessante è assunto da Robert e Mary Ann Keely con la serie di monologhi dal titolo *Mrs. Caudle's Curtain Lectures* di Douglas Jerrold del 1846, in cui la protagonista, Mrs. Caudle, è sola in scena e rimprovera un personaggio immaginario che rappresenta suo marito il quale viene sapientemente celato dietro le tende di un letto, probabilmente messo sulla scena. Il caso di Mrs. Caudle che rimprovera un marito invisibile crea interessanti snodi drammaturgici in cui l'idea del personaggio che «dialoga da solo» con un presunto astante assente diviene – nel corso della storia e della evoluzione del monologo drammatico – una costante in tanta letteratura drammatica tipicamente novecentesca come, ad esempio, in *Anna Cappelli* di Annibale Ruccello del 1986.

A partire dal modello proposto da Mathews, in epoca vittoriana il monologo drammatico diviene una caratteristica formale del music-hall, genere traslato dal cabaret francese, mantenendo sempre una spiccata vis comica da avanspettacolo, da parodia o farsa grottesca, anche grazie all'interpretazione di artisti inglesi e scozzesi come Dan Leno, Sir Harry Lauder, Will Fyffe, Stanley Holloway.

Anche nella storia del teatro spagnolo dell'Ottocento si assiste alla genesi della pratica drammaturgica del monologo riservata all'interpretazione di attori i cui monologhi, una volta esaurito il tempo delle repliche e delle rappresentazioni, si smarriscono. Diversi e importanti autori si sono caratterizzati nella sperimentazione di questa forma drammatica: José Echegaray y Eizaguirre, premio Nobel per la letteratura nel 1904 e, tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi anni Venti del Novecento, Eugenio Sellés. Nel corso del Novecento altri autori hanno continuato a sperimentare le varie possibilità del monologo: Jacinto Benavente, Serafín e Joaquín Álvarez Quintero, Gregorio Martínez Sierra; occupano, inoltre, un ruolo importante nella letteratura drammatica spagnola i monologhi di Luis Esteso y López de Haro con un genere assolutamente nuovo e particolarmente in voga dalla prima metà del XX secolo spagnolo, la commedia ad un solo personaggio. In particolare la commedia in tre atti di Horacio Ruiz de la Fuente dal titolo *La Novia*, andata in scena la prima volta nel 1952 con l'interpretazione dell'attrice Susanna Canales, segna un ponte interessante sia per l'affermazione definitiva del monologo drammatico come genere autonomo, sia per il passaggio da genere a forma di spettacolo.

Nel panorama teatrale portoghese il monologo risulta decisamente legato alle abilità attoriali di alcuni interpreti che, nella veste monologante, tendono a condensare l'aspetto più forte, istrionico e demoniaco delle proprie perizie sceniche. Nei soliloqui rappresentati dagli attori portoghesi dalla prima metà dell'Ottocento si declinano in scene comiche o serie, soprattutto in versi, descrittive e

narrative, molto vicine alla pratica dell'epica piuttosto che strettamente drammatiche. Anche in Portogallo, probabilmente seguendo l'esempio spagnolo, la commedia ad un solo personaggio o «monodramma» si impone con una certa forza a partire dagli anni '20 del Novecento.

La tecnica del monodramma di stampo portoghese si ritrova anche in Brasile nell'opera di Pedro Bloch, in particolare nella commedia ad un solo personaggio *As Mãos de Eurídice* del 1950, considerata il primo esempio di monologo drammatico nella storia del teatro brasiliano in lingua portoghese.

Nel teatro italiano contemporaneo, il monologo drammatico nella sua forma autonoma inizia ad imporsi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento in cui la figura dell'attore interprete, come nel caso spagnolo, incarna anche la componente autoriale del pezzo solistico, fondendo attore e drammaturgo in un tutt'uno che defluirà, dagli anni '80 del Novecento – come hanno teorizzato Marco De Marinis, Paolo Puppa²⁷ e Gerardo Guccini –, nella figura dell'attore solista²⁸ nel teatro italiano; una categoria di identificazioni e specificità attoriali tipica di artisti come Marco Baliani, Ascanio Celestini, Alessandro Bergonzoni, Marco Paolini. Gli attori italiani che nei primi cinquanta anni dell'Ottocento hanno praticato il monologo drammatico sono dei veri e propri artisti della parola e del corpo come Luigi Rasi, attore drammaturgo che, nel 1888, raccoglie i suoi monologhi drammatici nel volume *Il Libro dei monologhi*; Luigi Arnaldo Vassallo, giornalista, straordinario interprete e brillante drammaturgo che, sotto lo pseudonimo di Gandolin – nomignolo di suggestione tipicamente goldoniana – pubblica nel 1903 una scelta di monologhi nella raccolta *Dieci monologhi* tra i quali spicca, come in un primissimo piano da cinema delle origini [siamo proprio in quegli anni], *Il Signore che pranza in trattoria* definito dal Vassallo stesso un monologo senza le parole, legato esclusivamente ad una prossemica del corpo tipica del mimo europeo di stampo francese, sul modello di Étienne Decroux, e della famosissima pantomima italiana di matrice arlecchinesca, propria di attori come Renato Rascel e tipica della macchietta italiana.

A questo punto, prima di menzionare brevemente cosa accade al monologo drammatico italiano nei primi anni del Novecento, è importante accennare al fenomeno della macchietta e a come tale pratica abbia condizionato l'autonomia del monologo drammatico.

Nella storia del teatro italiano, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, la macchietta si manifesta come un tipico monologo a contenuto fortemente parodistico, problematico, satirico ed eversivo in cui si cimentano famosi artisti del varietà e del caffè-concerto, definiti per l'appunto

27 È importante ricordare, a tal riguardo, il bel saggio di Paolo Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma, 2010.

28 Una interessante antologia di saggi riguardanti la figura dell'attore solista nel teatro italiano è curata da Nicola Pasqualicchio (*L'attore solista nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 2006) e contiene articoli di Marco De Marinis, Andrea Cosentino, Paolo Puppa, Felice Cappa, Simone Beta, Franca Angelini, Teresa Megale e Paola Palma, alcuni tra i pochissimi saggisti italiani che hanno trattato il problema del monologo nella storia della drammaturgia.

macchiettisti, e anche – pur se in numero minore – gli attori del cosiddetto teatro di prosa.

La macchietta, molto frequente anche nel contesto televisivo delle origini, a tal proposito rappresenta non solo un punto di connessione tra il teatro minore [varietà, music-hall, caffè-concerto] e il teatro ufficiale, data la forte compresenza di attori traghettati nei due universi teatrali, ma tematizza una evoluzione della tecnica attoriale che, grazie all'apporto macchiettistico, tende ad una meccanicizzazione del corpo e della parola mutuata dalle idee mejercholdiane sulla biomeccanica e, soprattutto, dall'influenza che il teatro inizia a subire dal modello dell'attore cinematografico del periodo del muto.

La differenza tra macchietta e monologo drammatico verte in una questione puramente drammaturgica, considerando che il monologo drammatico si impone come letteratura drammatica e spettacolo, mentre la macchietta si manifesta come puro genere spettacolare. In realtà la vera differenziazione tra i due tipi di monologo sta nel fatto che la macchietta, circoscritta nella struttura tipica del pezzo chiuso e del numero, presenta anche una esplicita componente musicale, i cosiddetti couplets musicali, mentre il monologo non sempre prevede l'utilizzo della musica, a meno che non risulti una scelta registica prettamente legata alla messinscena e non alla drammaturgia tout court.

A volte accade che, malgrado la mancanza di *couplets* musicali, la differenza tra macchietta [definita anche monologo umoristico] e monologo drammatico, risulta poco evidente, come nel caso de *I miei monologhi*²⁹, pubblicato nel 1930 ad opera dell'attore, poeta e drammaturgo bolognese Carlo Musi.

La componente testuale della macchietta risulta meno importante e meno presente rispetto alla portata della interpretazione attoriale, vera ricchezza sotterranea della macchietta. Il nome del macchiettista, appunto, è insito nella pratica stessa [la macchietta] marcando la componente fortemente attoriale del fenomeno solistico, poiché sciolto da una drammaturgia, da una testualità; non viene mai usato, in effetti, il sostantivo monologhista per definire l'interprete di monologo drammatico.

La macchietta non nasce, spesso, da una letterarietà ma, in realtà, mostra tipizzazioni caricaturali, frutti di una spiccata osservazione della vita reale e quotidiana, dilatate secondo regole tipiche del mestiere dell'attore, schizzate e sintetizzate con l'ausilio di momenti musicali in cui il corpo e la parola entrano costantemente in simbiosi attraverso la pratica del canto, tipica del teatro di varietà e, in particolare, della macchietta italiana. Si tende a rimarcare l'originalità geografica della pratica macchiettistica essendo, quest'ultima, un fenomeno assolutamente italiano, custode di una nomenclatura intraducibile altrove e segnando, col nome stesso, una sbavatura, una leggera dilatazione delle possibilità attoriali, un vocalizzo che si ottiene mescolando corpo e voce, una nota

²⁹ Carlo Musi, *I miei monologhi "in dialetto bolognese"*, Brugnoli, Bologna, 1930.

stonata nel già dissonante teatro di varietà.

Il canto del macchietta non ha nulla a che vedere col canto lirico o tradizionale, ma rappresenta un surrogato della parola, una estetizzazione delle possibilità della parola stessa scandita in chiave parodistica, umoristica e satireggiante. A tal proposito, è importante menzionare una descrizione della componente strutturale della macchietta, del suo carattere eversivo e del suo vertice interpretativo slegato dalla letterarietà, ad opera del famoso macchietta napoletano Nicola Maldacea: “Come il pittore, come il disegnatore, come un artista figurativo, mi ripromettevo di dare al mio pubblico una impressione immediata, schizzando il tipo, segnandolo rapidamente, rendendone i tratti salienti. Da ciò l'origine della parola macchietta, che è propria dell'arte figurativa: schizzo frettoloso, che renda con poche pennellate un luogo o una persona, in modo da darne un'impressione efficace, con la massima spontaneità.

Con la macchietta satirica io volli portare sulle scene del teatro di varietà una specie di impressionismo artistico... Mi avvalevo per le mie interpretazioni dell'opera del poeta e di quella del musicista, e davo ad essi il mio personale contributo perché la fusione artistica fosse completa, possibilmente perfetta.”³⁰

Col suo impressionismo artistico Maldacea dà testimonianza di un'arte che agisce per brevi tratti, pennellate improvvise e cura fotografica dell'istante – una tecnica propria anche di molti attori del cinema delle origini come l'immenso Emil Jannings – che sia totale, perfetta e perfettamente ripetibile sera dopo sera, pur con inevitabili e possibili variazioni improvvisative di matrice sonoro/musicale.

La macchietta sintetizza l'uomo e ne ripropone, quindi, la propria componente strutturale e processuale; pertanto l'essere umano, nel meccanismo macchiettaistico, viene dipinto, fotogramma per fotogramma – volendo prendere in prestito termini tipici del linguaggio cinematografico – nella sua stessa processualità, nel tratto assoluto ed essenziale attraverso cui si innesca il proprio rapporto con la vita. L'attore, nella pratica macchiettaistica, fotografa l'uomo esattamente nella maniera in cui Piet Mondrian, contemporaneo di Maldacea, nell'opera *Gray Tree* del 1911 raffigura un certo tipo di albero, talmente smembrato e sintetizzato, fino a fissarlo sulla tela, nella propria essenza visiva, strutturale e processuale di puro tratto.

La macchietta mostra l'essenza strutturale non solo dell'essere umano ma, soprattutto, di una pratica attoriale molto antica di cui la macchietta stessa mostra il secretum, la ricetta e il proprio processo creativo. Sembra quasi che la macchietta abbia ereditato la propria componente strutturale dalle pratiche comiche e creative tipiche del giullare medievale e della commedia latina pur avendo, in realtà, una diretta derivazione francese, databile forse al 1870 e si manifesta proprio nei café-

30 Nicola Maldacea, *Macchietta o Macchietta*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Sadea, Roma, 1954, Volume VI.

chantants di Parigi in un variopinto e variegato contesto di corpi in forma di spettacoli come *chansonniers*, fantasisti, imitatori, trasformisti e parodisti.

Nella propria ascendenza francese, la macchietta assume vari caratteri tra cui spiccano il villereccio, in cui si parodizzano gli amori campestri e contadineschi, il militare, in cui si sbeffeggia – sempre usando la figura parodistica – la vita militare e il carattere tipico della vita di caserma, il motivo del *vieux marcheur* o *canaille* – figura presa in prestito da reminiscenze shakespeariane legate al tipo del *villain* e da certe tipologie umane tipiche del modello teatrale del Cinquecento spagnolo – che si impone come caricatura di una particolare categoria di dongiovanni ed il carattere bacchico, infine, che dilata le possibilità fisiche e verbali conseguite ad una feroce ubriacatura. Legati a tali caratteri, moltissimi artisti francesi spiccano e si impongono sulla scena macchiettistica, gettando le basi di una vera e propria tendenza: gli ubriaconi Plébins, Bourgès, Farville, Reval; Vaunel, autore di cosiddetti monologhi a trasformazione e scene comiche; Gaston Ouvrard, Gemon, Garnier e Polin il quale ha elaborato la satira del *piou-piou* o *tourlorou*, ovvero il fantaccino francese [forse mutuato dal personaggio carnascialesco veneziano del Mattaccino]; Libert, Sulbach à l'état-civil, Paulus, Max Dearly, pseudonimo di Lucien Paul Marie-Joseph Rolland; Claudius, Dranem, anagramma di Armand Ménéard e Jeanne Bloch.

Con la macchietta francese inizia a svilupparsi anche la consuetudine dello pseudonimo, ovvero di un nome inventato – o anagrammato dal nome originale – che possa rappresentare non solo una sorta di maschera facilmente riconoscibile e memorizzabile, da parte dello spettatore, ma probabilmente la sintesi di un segreto artistico di grande essenzialità ed immediatezza, caratteristiche tipiche e formali della macchietta. Seguendo il modello francese, in Italia la macchietta si sviluppa principalmente dall'attività del già menzionato Nicola Maldacea, preceduto da Francesco Ciotti, Berardo Cantalamessa ed Edoardo Ferravilla il quale, a partire dal 1890, in opere come *L'Elegante*, *'O Truccatore*, *Pozzo fà 'o prèvete*, *'O Mbriaco*, *'O Presidente*, *'O Rusecatore*, *Il Superuomo* [forse, una parodia dello stesso Gabriele D'Annunzio], *Il Tenentino*, *'O Cantastorie*, *'O Figlio 'e mammà*, *La Cocotte malinconica*, tende ad un processo di fondazione ed istituzionalizzazione di un genere spettacolare ben preciso, grazie anche alla proficua collaborazione di altri artisti – per lo più poeti e scrittori – suoi contemporanei come lo stesso Fregoli, Trilussa [pseudonimo anagrammatico di Carlo Alberto Camillo Mariano Salustri], Libero Bovio, Ferdinando Russo, Vincenzo Valente, Carlo Veneziani, Ugo Biondi.

La stretta vicinanza di Maldacea a scrittori, giornalisti, commediografi e soprattutto poeti, pone la macchietta in un contesto monologico in cui le parole soliste non solo si tessono intorno alla figura fisica dell'attore sulla scena, declinate nella propria perizia interpretativa, ma si legano per comparazione alle prime tendenze di un certo sperimentalismo poetico che troverà la propria ακμή

nel fiorire della poesia sonora italiana, a partire dagli anni Settanta del Novecento ad oggi. Poeti, parolieri e artisti della parola si avvicinano alla macchietta per sviluppare l'effetto scenico della parola stessa scandita in una nuova temperie percettiva che – come si vedrà specificamente nel capitolo secondo – fa del poeta stesso il vero inscenatore della propria parola solistica.

Dopo l'apporto prezioso di Maldacea e, quindi, una volta inaugurato un certo regime di comparazione e simbiosi tra la macchietta e le sperimentazioni linguistico-poetiche italiane di inizio Novecento, è importante rammentare – anche attraverso la maschera ritrattistica legata all'uso frequente dei tanti pseudonimi – la feroce e scurrile verva interpretativa e parodistica di Agostino Riccio; i *divertissements* e le trasformazioni costumistiche di Peppino Villani; le elucubrazioni sceniche da supermarionetta craighiana di Gustavo De Marco, riprese anche dallo stesso Totò; Castagna ed i suoi *Ubriaco* e *Don Peppino Salicetto*; le parodie legate alla pratica dell'imitazione di Manara; Alfredo Bambi³¹ ed il suo famoso *Er Fattaccio* attraverso cui l'autore ripropone un modello di drammaturgia, legata al monologo, ma totalmente in versi, forse di diretta derivazione dalle satiriche meraviglie linguistiche tipiche di alcuni fenomeni solistici da caffè-chantants francesi; il poliedrico Virgilio Riento, famoso anche per le sue interpretazioni cinematografiche, prima fra tutte *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica.

Nei primi anni del Novecento, nello stemperarsi progressivo della figura di Nicola Maldacea che morirà nel 1945, sulla scena del teatro di varietà già pullulante di sapienze antiche tramandate, tradotte ed innovate, si impongono – sempre in un contesto italiano e macchiettistico – le eccelse fughe monologanti di stampo musicale e satireggiante di Raffaele Viviani: *'O Scugnizzo*, *'O Truovatore*, *'O Marinariello*, *'O Cucchiere*, *'O Guappo*, *'O Professore*³²; Ettore Petrolini: *Bell'Arturo*, *Picchio*, *Amleto*³³, *Napoleone*, *Nerone*, *Giggetto er bullo*, *Salamini*, *Cirano*, *Ma l'amor*

31 Di Alfredo Bambi è importante menzionare la raccolta *Amore di delinquente. Il bastardo. Monologhi drammatici in versi*, Gennarelli, Napoli, 1922.

32 Il titolo stesso delle macchiette di Viviani, grazie anche all'uso dell'articolo determinativo «Il» [in napoletano, «'O»], sembra indicare, sempre di più, non solo un particolare atteggiamento ritrattistico – tipico della macchietta italiana – ma serve anche, a mio parere, ad isolare il protagonista della macchietta in una sorta di indipendenza e di sola contemplazione di una condizione che – vestendosi di sberleffo e caricaturale parodia – tende ad una analisi collettiva di una condizione umana/italiana, tipica di quel periodo storico che precede la Prima Guerra Mondiale. Le storie raccontate dal macchiettista – con perfetta simbiosi di corpo, vocalità, costumi, oggetti di scena, musiche – sono favole ereditate, nella composizione scenica, da una teatralità antica che, in qualche modo, ha sempre dipinto un carattere tipicamente italiano isolato in una condizione linguistica e corporea che, proprio attraverso la veste monologante, sembra tendere non solo al mero ritratto ma anche a quello che, dagli anni '90 del Novecento, Ascanio Celestini definirà il riscatto di un popolo che, attraverso il racconto monologante delle proprie storie, si pone come centro prospettico della Storia. Con il 2000 il monologo italiano diviene, per molti artisti come Marco Paolini, Ascanio Celestini e Marco Baliani, il ritratto linguistico di una storia di cui l'essere umano ha bisogno per procedere verso una progressiva autoaffermazione sociale. Il monologo, dal 2000 in poi, si pone come drammaturgia di recupero di una Storia che, proprio attraverso le dinamiche del racconto e della narrazione di stampo quasi epico, tenta di ritrovare se stessa.

33 Ettore Petrolini utilizza un tipo di drammaturgia di stampo decisamente colto, ufficiale e istituzionale che macchiettizza una testualità già codificata, tipica del teatro ufficiale, attraverso un'operazione di ricezione parodistica e satireggiante. In figure come Amleto, Nerone, Cirano di Bergerac e Napoleone Bonaparte, Ettore Petrolini riscrive la sua contemporaneità, scossa dai frastuoni della Prima Guerra Mondiale, imbevuta di Fascismo e

mio non muore, La Domatrice, Il Sor Capanna ed i già menzionati *Fortunello e Gastone*; Primo Cuttica, Luciano Molinari. Negli anni Cinquanta del Novecento il ruolo tipico del macchiettista sembra svanire, i rumori dei due conflitti mondiali pare abbiano ceduto il posto ad un corollario di macerie – linguistiche, architettoniche e culturali – che l'arte degli anni '50 tenta di riunire assieme, in un tentativo quasi necrofilo di dialogare con ciò che è stato distrutto, con ciò che s'è smarrito ed è scomparso dalla realtà. È questo il periodo della paura numero uno – volendo citare Eduardo De Filippo – ovvero una giustificabile ansia per la possibilità che un nuovo conflitto sovietico-americano possa scuotere il mondo intero e, in aggiunta, una amara contemplazione del vuoto, della distruzione e delle macerie.

È in questo periodo che altri macchiettisti come Totò [*Il Bel Ciccillo, Il Maestro di musica, Il Bigotto, Il Gagà*], Erminio Macario e Nino Taranto [*Ciccio Formaggio, Carlo Mazza*] raffigurano e ritraggono – volendo utilizzare, non a caso, il lessico proprio dell'arte figurativa – delle tipologie umane in crisi, dei sepolcri imbiancati che paiono ricordare certe glorie sceniche tipiche di quel tempo che fu ma che, in realtà, non fanno altro che celebrare le sacre gesta di un genere – la macchietta – che inizia a cedere il posto ad altre possibilità insite nel monologo drammatico di stampo satirico o parodistico e, soprattutto, inizia a declinarsi nelle dinamiche degli spettacoli televisivi.

Il termine macchietta, nel momento in cui i comici dell'epoca vengono letteralmente fagocitati dalla televisione, continua ad essere utilizzato nel teatro di prosa nel tentativo di voler identificare una tipologia fissa di personaggi, per lo più comici, caratterizzati da difetti fisici, balbuzie, tendenza a cantare le battute, ma che rappresentano – pur nella loro condizione minoritaria – degli elementi essenziali per lo sviluppo dell'economia narrativa sottesa al dramma. La macchietta cessa di esistere nel momento in cui, in Italia, il monologo drammatico si impone ufficialmente – a partire dagli anni '50 – come genere o spettacolo autonomo, spesso risultante dall'unione di più monologhi da parte dello stesso attore o di più attori.

La nascita ufficiale del monologo in quanto genere e spettacolo drammatico a sé si può ricondurre al 1954, anno in cui, a Roma, presso il Teatro dei Commedianti, l'attrice Paola Borboni propone uno spettacolo in veste monologante, *medley* di autori suoi contemporanei come Alberto Savinio, Corrado Alvaro, Aldo Nicolaj e Carlo Terron. L'idea del *medley* isola il monologo ancora in una temperie da repertorio, in una esibizione quasi concertistica in cui l'andamento dello spettacolo non segue una scansione narrativa ma si compone, invece, di meteore isolate, piccoli frammenti – anche

d'ideologie totalitarie. La sua operazione di riscrittura – simile, ma non identica, alle operazioni di ri-drammatizzazione tipiche di altri artisti come lo stesso Carmelo Bene – si comporta come un vero adattamento, in chiave contemporanea e macchiettistica, di una classicità istituzionalizzata, una ridefinizione dell'umanità attraverso il classico tout court. Nelle figure classicheggianti, parodizzate da Petrolini, l'italiano degli anni '20-'30 del XX secolo sembra ritrovare la propria schiacciante condizione linguistica e sociale.

dal forte contenuto evocativo o narrativo – che si comportano come pianeti isolati, universi indipendenti l'uno dall'altro e, pertanto, tenuti assieme dalla perizia scenica dell'interprete.

Con l'eclissarsi della macchietta la figura dell'attore-autore dei propri monologhi drammatici inizia ad alternarsi – come, appunto, nel caso della stessa Borboni – ad interpreti che scelgono, per i loro spettacoli *medley* solistici, brani presi direttamente da altri autori che hanno a che fare con il monologo e con altre forme di scrittura quali il racconto, il romanzo e la poesia.

Molti attori italiani, a partire dagli anni '50 del Novecento, alternando e selezionando brani comici e drammatici, arricchiscono il loro repertorio di pezzi solistici presi anche dalle cronache giornalistiche e, con l'approssimarsi del XXI secolo, anche da opere saggistico-letterarie, mistico-esoteriche e di argomento scientifico.

Nel panorama solistico degli anni '50 del Novecento, oltre al già citato contributo di Paola Borboni, in cui il monologo non appare più relegato ai virtuosismi della macchietta e del teatro di varietà, è importante ricordare le figure di Diana Torrieri [pseudonimo di Angela Torrieri], Massimo Binazzi e la commedia composta esclusivamente da monologhi detti da più personaggi [forse sul modello di *Strange Interlude* di 'O'Neill], *Le Vite di Faust*, opera di Luigi Candoni.

Nel panorama del teatro russo, il monologo drammatico assume ruoli molto marginali e agisce come genere drammatico estremamente raro, nonostante alcuni casi spaiati come *O vrede tabaka* [*Dei danni del tabacco*] di Anton Čechov che inaugura la tendenza del protagonista [Njuchin] a rivolgersi direttamente agli spettatori in platea, squarciando il velo della quarta parete e rendendo gli spettatori complici e, a tratti, responsabili di quando accade o di quanto è accaduto al personaggio stesso. Il secondo caso è rappresentato da *Putnik* [*Il viandante*] di Valerij Jakovlevič Brjusov in cui il protagonista si rivolge ad un interlocutore silenzioso che ricorda, a tratti, la struttura de *L'uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello, opera stranissima che si veste di dialogo pur sottendendo una feroce vocazione monologica, in cui il protagonista parla ad un misterioso avventore che risponde con frasi brevissime, al limite del silenzio.

Nel panorama russo, come accade nei romanzi francesi dell'Ottocento, il monologo drammatico si vela di racconto uditivo, pensato per l'oralità e l'improvvisazione – che i russi chiamano *skaz* [*skaz*³⁴], termine usato per la prima volta dal formalista Boris Mikhailovich Èikhenbaum, in un paio

34 Scrive Èjchenbaum, “[...] Skaz [сказ]: sostantivo la cui radice deriva dal verbo skazat’/kazat’ (parlare, dire). Tipo di esposizione letteraria che mima la viva narrazione d’un testimone o partecipe del fatto, solitamente contadino o uomo del popolo. Il discorso del narratore (reale o immaginario) può essere orientato sul modo semplice di parlare, sul dialetto, sul linguaggio professionale o rappresentare una complessa combinazione di questi elementi con la norma letteraria (Gogol, Leskov, Zoščenko). Lo skaz si differenzia dalla stilizzazione per l’uso di forme linguistiche e di generi extraletterari. I casi in cui nell’opera sia indicato un narratore, ma la sua parola non si contrapponga a quella dell’autore, non si tratta di skaz. Si ha l’effetto dello skaz attraverso la scelta di specifiche forme lessicali e morfologiche, di costrutti sintattici propri dell’oralità o in alcuni casi della tradizione letteraria antica. Ne sono un esempio la ritmizzazione, il modo recitativo, l’abbondanza di punti interrogativi ed esclamativi, le forme dialettali, la destrutturazione della lingua scritta e delle norme grammaticali che le sono proprie.” ed ancora: “[...] Il romanzo è

di articoli databili al 1910 – presente in opere narrative non composte per il teatro [romanzi, racconti brevi] ma che, nella struttura, contengono una sorta di immagine drammatica ed, a volte, anche extraletteraria.

Il monologo russo si declina, prevalentemente, in contesti non drammatici prendendo la forma dello *skaz*, come accade in opere non teatrali quali *Zapiski sumasšedšego* [*Diario di un pazzo*] di Nikolaj Gogol' o nei racconti di Nikolaj Leskov, autore preso in esame da Walter Benjamin nel suo saggio *Il narratore*, breve ma fondamentale in quanto apporta un contributo fondamentale agli studi intorno al teatro di narrazione; inoltre, un secondo possibile carattere assunto dal monologo drammatico in lingua russa è la forma del monodramma sostenuto da Nikolaj Evreinov il quale ipotizza un tipo di dramma in forma monologante in cui gli altri personaggi non sono altro che presenze ectoplasmiche, spettri di ibseniana memoria con cui il protagonista deve fare i conti e, pertanto, interagire verbalmente.

Tra i monodrammi di Evreinov è importante menzionare *Predstavlenie ljubvi* [*La rappresentazione dell'amore*] ed anche *V kulisach duši* [*Fra le quinte dell'anima*]. La drammaturgia di Evreinov, nelle sperimentate e sostenute forme del monodramma, si riflette anche in una certa tendenza drammatica tipica di autori russi del periodo simbolista [Aleksandr Aleksandrovič Blok; Fëdor Sologub; Leonid Nikolaevič Andreev] e futurista [Vladimir Vladimirovič Majakóvskij; Velimir Chlebnikov] i cui monologhi stimolano anche un certo procedimento cinematografico, tipico del primo periodo sovietico, dal nome *monodramatičeskij montaz*³⁵. Se, quindi, nel caso della cultura letteraria e teatrale russa, il monologo drammatico non assume forme di particolare rilievo – malgrado l'apparizione in contesti narrativi – lo stesso destino attende il soliloquio nei paesi di lingua tedesca in cui la sua presenza, nel panorama drammaturgico, si limita a fugaci apparizioni in contesti drammatici in cui assume il valore di pezzo a sé stante, come nel caso de *Der Triumph der Empfindsamkeit* (1777) di Johann Wolfgang Goethe. A partire dal modello goethiano, risalente alla seconda metà del Settecento, non si hanno tracce di monologhi drammatici in forma autonoma fino al 1925, anno in cui Arnolt Bronnen compone il suo *Ostpolzug*, opera drammatica in cui l'autore affida ad un solo personaggio [Alessandro] una lunga serie di monologhi. Un primato di grande

una forma mista, nata proprio nell'ambito della cultura scritta [pi'smennaja kul'tura]. Un romanzo si scrive ma non si trascrive ed è scritto appositamente per la lettura. La parola viva del narratore[rasskazčik] è sommersa da questa massa ingombrante, è senza voce. I lunghi dialoghi, le ampie descrizioni degli avvenimenti, la complessità della fabula: tutti questi elementi fanno di un romanzo un libro. Questo genere in Russia si è sviluppato in modo originale e in un tempo relativamente breve – solo negli anni Sessanta e Settanta. I romanzi di Dostoevskij sono costruiti sulla fusione tra appassionato tono personale e tecniche drammatiche (lo sviluppo del dialogo e la conversazione). [...]” (Boris Mikhailovich Ėjkenbaum, *Predislovie k Skvoz' literaturu* [Introduzione a *Attraverso la letteratura*, traduzione italiana a cura di Elisa Baglioni e Sara Martinelli, reperibile anche in <http://www.sguardomobile.it/spip.php?article311>], Slavistic printings and reprintings, Stanford University, Mouton Co.-Gravenhage 1962).

35 S. Timošenko, *Iskusstvo, kino i montaz' fil'ma* in *Teorija i istorija kino*, Leningrado, 1926.

rilievo drammatico, seppur isolato in una sorta di mistica solitudine drammaturgica, è il dramma monologico in tre atti del 1957, il *Langusten* composto da Fred Denger.

Oltreoceano, in un contesto americano, lo sviluppo del monologo drammatico in forma autonoma trova un vasto impiego, a partire dai primi anni del Novecento, nella pratica degli atti unici composti prevalentemente di monologhi, intesi come forme drammatiche indipendenti e a sé stanti e non come elementi di un dramma di appartenenza. L'autore americano che, ad altissimi livelli di purezza formale e tematica, ha sviluppato tale poetica monologante è lo stesso O'Neill il quale, nell'opera solistica *Before Breakfast* del 1916 – senza tralasciare il già citato *Strange Interlude* – dà vita ad un lungo monologo drammatico in cui il protagonista parla ad un personaggio invisibile e solitario, nascosto probabilmente tra le quinte, il quale – nel proprio isolamento fisico, sociale e linguistico – amplifica in maniera sconcertante la solitudine scenica, verbale ed esistenziale di cui, per opera dell'autore, il protagonista cade vittima.

3 – La figura del drammaturgo-attore, la scrittura scenica³⁶ prima e dopo lo spettacolo e la scrittura monologante come metalinguaggio

Nella enunciazione diacronica e geografica delle evoluzioni subite dal monologo drammatico, si è potuto constatare quanto sia stretta, a partire dal 1870, la vicinanza tra produzione di testi e messa in voce degli stessi, da parte di un attore che assume su di sé, in maniera sempre più determinante, il ruolo tipico del drammaturgo. È proprio a partire dalla seconda metà dell'Ottocento che – parallelamente all'imporsi del dramma solistico in quanto forma autonoma – si manifesta una particolare specificità artistica: l'attore/drammaturgo solista, figura da sempre esistita ma che, in un contesto monologante, assume una forma inscindibile, un meccanismo significante che pone continuamente in relazione il piano della scrittura con il momento della messa in scena. L'artificialità del piano della messa in scena trova un punto di congiunzione con una forma di scrittura processuale, tesa verso la scansione di un processo creativo che innesca, all'interno del discorso, quella che Roberto Latini definisce la sua peculiare funzione fática³⁷ presente in quel tipo di opere in cui “[...] viene drammatizzata la dimensione attiva e immaginativa dell'ascolto dove i soggetti sono due: il parlante – che si ascolta con i sensi del corpo di dentro – e l'ascoltatore che, solo nel momento in cui si abbandona ad una rêverie acustica, rimanda al parlante un feedback senza il quale lo spettacolo si annullerebbe.

Lo spettatore è sempre a sua volta attore: senza di lui non accade niente, il cerchio non si chiude, la performance fallisce, i suoni si disperdono”³⁸. Il processo di rêverie acustica rimanda ad un concetto antichissimo della ricezione orale del discorso, tipico della poesia e dell'epica classica, due momenti in cui la parola scritta oscilla dal livello della composizione al piano della esecuzione.

Il discorso, stando alle parole di Roberto Latini, genera uno spazio di tensione che è totalmente scenico, materico e direttamente in contatto con i meccanismi di ricezione ed ascolto da parte dello spettatore, individuo direttamente chiamato in causa dal processo scenico di trasmissione ed assorbimento delle informazioni insite nella scrittura. La drammaturgia del monologo, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quindi, si fa sempre più discorsiva, ovvero la realizzazione verbale di un messaggio narrativo, l'articolazione di un pensiero che si fa linguaggio, trasmissione orale di significati. La ῥήσις agisce in quanto processo verbale di trasmissione – attraverso la veste

36 Alcuni preziosi contributi alla trattazione del problema pratico, tematico e concettuale della scrittura scenica si trovano negli studi di Franco Perrelli (specialmente in relazione all'opera di Strindberg, *Strindberg, la scrittura e la scena*, Le Lettere, Firenze, 2006), Lorenzo Mango (*La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003) e Maurizio Grande (*Scena, evento, scrittura*, Bulzoni, Roma, 2006).

37 Katia Ippaso, *Roberto Latini, attrice rockstar in Io sono un'attrice, i teatri di Roberto Latini* a cura di Katia Ippaso, Editoria & Spettacolo, Riano, 2009, p. 35.

38 *Idem*, pp. 35, 36.

dell'oralità – dei significati insiti nella scrittura, immagine discorsiva di un pensiero verbale che si fa corpo, spazio, materiale e strumento scenico.

Il monologo drammatico, a partire dal 1870, si appoggia a quella idea di pensiero strumentale [*Werkzeugdenken*³⁹] proposta dallo psicologo e linguista russo Lev Semënovič Vygotskij nel saggio *Pensiero e linguaggio* in cui l'autore, muovendo da uno studio approfondito e sistematico delle radici preintellettive del linguaggio nello sviluppo del bambino, sostiene che al principio di tutto e dello sviluppo dell'uomo [*Menschwerdung*⁴⁰] ci sia il linguaggio stesso.

Il famoso incipit latino preso direttamente dal Vangelo di Giovanni, in principio erat Verbum [nella forma greca: Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος], potrebbe essere parafrasato, in tale sede di studio, con: in principio erat lingua [oppure: loquela, sermo, vox e lexis], espressione fantasiosa in cui la polisemanticità del corrispettivo latino del termine linguaggio fa comprendere che – alla luce degli studi di Vygotskij e, pertanto, dei sistemi comparativi tra psicologia e linguistica – il linguaggio stesso [nel nostro caso il linguaggio scritto della drammaturgia, ed in particolare la drammaturgia del monologo] non è altro che la sola possibile traduzione del pensiero umano, il λόγος greco.

Lo stesso Vygotskij sostiene inoltre che prima ancora del linguaggio esiste una tipologia di pensiero, menzionata precedentemente con l'attributo di strumentale, che in realtà corrisponde all'affermare “[...] i nessi meccanici [...]”⁴¹ e all'escogitare “[...] mezzi meccanici appropriati per fini meccanici, ovvero, come potremmo dire brevemente, prima del parlare è soggettivamente significativo l'agire, e ciò nella misura in cui è consapevolmente preordinato a uno scopo.”⁴² Vygotskij ci fa comprendere che nel linguaggio stesso è presente sia il significato che la sua stessa natura strumentale e processuale tipica di un fenomeno linguistico che – in contesti drammaturgici – si fa manifestazione, evento, accadimento.

Nella struttura del monologo drammatico, nella percezione dello spettatore il linguaggio si materializza in un evento performativo che accade sia in una dimensione acustica sia in una dimensione spazio-temporale ben definita; la scena si fa testimonianza e visualizzazione della processualità del linguaggio stesso, ovvero di quei meccanismi interni al linguaggio che forgiavano la materia in cui il dire si plasma; esattamente come accade nella pratica antica della ruota del vasaio in cui la creta è, allo stesso tempo, materiale e processo.

La drammaturgia del monologo non inscena esclusivamente la dimensione acustica di un racconto o le dinamiche diacroniche di una scansione narrativa ma, piuttosto, ne riporta alla luce la stessa natura processuale, facendo della scena un progetto e, pertanto, della scrittura il proprio

39 Lev Semënovič Vygotskij, *Pensiero e linguaggio* a cura di Luciano Mencacci, Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 110.

40 *Idem*, p. 110.

41 *Ibidem* p. 110.

42 *Ibidem*, p. 110.

procedimento e materiale costitutivo.

Un esempio concreto di tale strumentalità del linguaggio scenico – soprattutto a partire dai primi anni del secolo XX – si ritrova nelle opere di Bertolt Brecht al cui interno, come ha intuito Lorenzo Mango nello studio del 2003 riguardante il problema della scrittura scenica nel teatro del Novecento, “[...] la scena acquista un peso progettuale del tutto nuovo. [...] nella drammaturgia brechtiana il racconto, il dialogo, i materiali, cioè, più propriamente letterari, sono accompagnati da indicazioni di azione agita, di costruzione scenica che non sono appunti per una regia futura (come è ancora della didascalia ottocentesca) quanto veri e propri elementi costitutivi del dramma, il quale, a questo punto, si trova composto tanto degli eventi virtuali del racconto quanto di indicazioni precise su quanto deve accadere in scena, non ad illustrare il racconto, ma ad accompagnarlo.”⁴³

L'intuizione di Lorenzo Mango – alla luce dell'evoluzione subita dalle scritture solistiche – poggia su una considerazione ferma e decisa, ovvero sulla consapevolezza che la nozione di scrittura scenica si scontra con la propria inevitabile caratteristica di espediente formale, di elemento, di strumento e materiale scenico.

L'attenzione di Mango sulla natura materica ed operativa⁴⁴ della scrittura scenica definisce una nuova immagine di teatro concepito come sistema di segni linguistici e comunicativi in cui il piano della scrittura ed il livello della messa in scena coincidono – come molto spesso accade nella drammaturgia nostra contemporanea – in una dimensione scenica ove la scrittura drammatica ne è la testimonianza verbale e processuale.

Stando a quanto sostenuto dall'autore del saggio *La scrittura scenica, un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, tutto ciò che si definisce scenico sta in ciò che accade “[...] nel tempo dello spettacolo, non come visualizzazione di un programma testuale preesistente ma come testo esso stesso [...]”⁴⁵, smentendo la concezione di una drammaturgia in cui lo specifico letterario prevalga sulla componente scenica del testo.

Quella natura ambigua, ambivalente e sfuggente dello spettacolo teatrale nelle sue forme drammatiche monologanti, a partire dalla prima metà del Novecento, trova la propria forma di indipendenza – come nello stesso Brecht – in una consapevolezza della scena che si fa scrittura “[...] non perché nega la drammaturgia ma in quanto si fa scrittura drammatica (cioè scrittura dell'azione) essa stessa. Coinvolgendo in questo processo anche la dimensione drammaturgica, tradizionalmente intesa come materia letteraria dello spettacolo.”⁴⁶

Il monologo, quindi, a partire dalle evoluzioni subite dal 1870 in poi, tematizza tale concezione

43 Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 23.

44 *Idem*, p. 33.

45 *Ibidem*, p. 37.

46 *Ibidem*, p. 37.

della scena come sistema di segni e del linguaggio stesso inteso come materiale a tal punto che – nello studio di tale solistica forma drammatica – si viene a creare una ambivalenza fondamentale tra testo spettacolare e testo drammatico, ovvero tra materia letteraria e materia scenica.

Tale differenziazione di testo spinge molti drammaturghi-attori, dalla fine degli anni Novanta del Novecento, a pubblicare i propri testi drammatici – concepiti come partiture piuttosto che drammaturgie tout court – sia presso prestigiose case editrici ospitanti settori specializzati nella edizione di scritture teatrali (Einaudi Collezione di Teatro, ad esempio) sia in canali editoriali direttamente legati alla cosiddetta narrativa in prosa.

La letteratura drammatica legata al monologo – ma non solo – si vela di profonde contraddizioni interne [drammaturgia] ed esterne [spettacolo] in cui il testo drammatico non si manifesta in quanto sistema letterario, ma come uno dei tanti materiali che compongono il testo spettacolare e che collaborano a quella che Franco Ruffini definisce significazione del linguaggio teatrale⁴⁷.

Essendo, quindi, il monologo contemporaneo traccia ed esempio di tale inscindibile rapporto tra spettacolare e drammatico, è importante considerare il fatto che la decostruzione novecentesca del linguaggio scenico – simbolo di profonda crisi del concetto stesso di dramma, come trattato da Peter Szondi – innesca un meccanismo centrifugo rispetto alla letterarietà del testo drammatico, a causa dell'effetto patogeno di tre componenti che Lorenzo Mango definisce tratti distintivi tipici della drammaturgia del Novecento: la autoreferenzialità del segno⁴⁸, la propria dimensione autoriflessiva⁴⁹ e lo scollamento tra momento scenico e momento narrativo⁵⁰.

Tali autoreferenzialità e autoriflessività testimoniano una feroce indipendenza del fatto drammatico monologante che, già nelle proprie antiche ed ottocentesche forme macchiettiste, risponde ad un bisogno, da parte dell'artista, di imporsi in quanto strumento di riflessione sulle possibilità sceniche della lingua, del corpo, degli oggetti di scena e, in particolare, della voce scritta ed eseguita dall'attore o dall'attore.

Dalle forme tipiche dello spettacolo minore ai grandi monologhi drammatici italiani contemporanei di Marco Baliani, Marco Paolini, Ascanio Celestini e, in modo particolare, Alessandro Bergonzoni, il soliloquio nelle sue forme autonome non appare solo come conseguenza e testimonianza di una inevitabile crisi drammaturgica innescata già dai modelli čechoviani ed ibseniani.

Il monologo drammatico contemporaneo si manifesta, piuttosto, come riflessione sulle possibilità stesse della lingua sulla scena, critica del linguaggio istituzionale e codificato della vecchia drammaturgia, riproduzione di un mondo e svelamento del meccanismo di funzionamento di quello

47 Franco Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Bulzoni, Roma, 1978.

48 Lorenzo Mango, *La scrittura* cit., Bulzoni, Roma 2003, p. 130.

49 *Idem*, p. 130.

50 *Ibidem*, p. 133.

stesso linguaggio.

Nelle drammaturgie solistiche di Alessandro Bergonzoni, ad esempio, il meccanismo linguistico agisce continuamente in quanto *mise en abyme*, riflessione, sviluppo e sperimentazione sulle possibilità di un metalinguaggio scenico, ovvero di una forma linguistica che contiene in sé il mondo e il meccanismo di rappresentazione di quel mondo drammatico.

Vittorio Gassman – in occasione di un seminario del 1984, organizzato da Ferruccio Marotti e dedicato al concetto di φωνή [phonè] nella poetica scenica di Carmelo Bene – parla della voce scritta attraverso il canale dell'esecuzione attoriale che, nel momento in cui essa si manifesta nella ricezione dello spettatore, contiene in sé quattro elementi fondamentali: l'immagine rappresentativa [significante] e quindi i relativi significati, la testimonianza di un processo creativo [la voce in quanto strumento], il proprio svelamento ed infine l'inevitabile «dimenticanza»⁵¹.

La *mise en abyme* descrive il proprio oggetto, ne mostra la struttura processuale, lo fagocita secondo una poetica ipertestuale che fa, del monologo, un caleidoscopio di narrazioni parallele, rimandi, allusioni, legami inevitabili; una vera e propria pirotecnica della scrittura drammatica che, attraverso l'ipertestualità, fa svanire l'oggetto in sé.

Per spiegare visivamente tale messa in abisso, Lorenzo Mango menziona il dipinto *Las Meniñas* [*Le damigelle d'onore*] di Diego Velásques, opera risalente al 1656 e conservata al Museo del Prado di Madrid, in cui l'artista raffigura la realizzazione di un dipinto che, nel riprodurre un momento ed un mondo, ne rivela anche la struttura formale, “[...] il meccanismo di funzionamento della pittura come linguaggio”⁵².

La *mise en abyme* riscontrabile nella visualizzazione quasi iconografica del soliloquio, nonostante le varie incursioni in manifestazioni monologanti da spettacolo minore come la macchietta, l'*one man* [*woman*] *show*, il recital e la lettura drammatica, testimonia una sorta di conquista dell'indipendenza, un processo di separazione e liberazione dal dramma, il momento in cui il monologo drammatico si libera dagli orpelli ottocenteschi ed inizio novecenteschi del numero, del pezzo isolato e trova una propria dimensione drammaturgica, indipendente e fisica.

51 L'uso di tale neologismo è proprio di un certo lessico beniano, rintracciabile nella conferenza-seminario del 10/20 Gennaio 1984, curata da Ferruccio Marotti, presso il Teatro Argentina di Roma e consultabile su YouTube, nella sua forma estesa, al seguente link <https://youtu.be/6-RlCtCZ-4I>

52 Scrive Lorenzo Mango: “Il quadro di Velásques, infatti, sembra nascondere il linguaggio dietro la veste formale della rappresentazione, lo sguardo dell'infanta, però, apre una breccia in quel codice, rivelandone la vera natura, la sua dimensione di artificio. Bucando la tela, ci dice Foucault, esso rivela lo scollamento tra parola e cosa, svela che il rapporto tra segno e oggetto rappresentato è sempre, inevitabilmente contraddittorio. Mentre guardiamo *Las Meniñas*, da un lato osserviamo la riproduzione di un frammento di mondo, dall'altro il meccanismo di funzionamento della pittura come linguaggio. È questo l'atteggiamento che definiamo metariflessivo, che ci presenta – se pensiamo l'opera come un tessuto – sul *recto* [il corsivo è dell'autore] un'immagine rappresentativa ma che sul *verso* rivela i meccanismi di funzionamento del linguaggio che è alla base di quella rappresentazione.”, Lorenzo Mango, *La scrittura* cit., p. 131.

Se nella drammaturgia istituzionale⁵³ il monologo rappresenta un momento verbale di straordinaria bellezza compositiva in cui si declinano sentimenti, intenti, passioni, confessioni ed elucubrazioni, con l'impulso attoriale dello spettacolo minore, tipico della seconda metà dell'Ottocento, il monologo si stacca dal dramma di appartenenza attraverso un espediente assolutamente *scenico* in cui non solo l'interiorità cede il posto ad una vocazione sempre più narrativa, ma la scrittura stessa diviene meccanismo scenico di relazione tra attore e spettatore, strumento che testimonia una struttura, una processualità, uno dei tanti elementi concreti del processo creativo.

Dal 1870 in poi, grazie soprattutto al prezioso contributo degli attori francesi, italiani ed inglesi tipici dello spettacolo minore, il monologo drammatico assume forme sempre più epiche in cui l'esperienza del racconto e del sistema comunicativo divengono i due poli centrali intorno ai quali strutturare una nuova architettura drammaturgico-spettacolare.

Riguardo alla separazione tra momento scenico e momento narrativo menzionata da Mango si può constatare tale feroce vocazione all'autonomia da parte del monologo drammatico già a partire da alcune opere istituzionali – ad esempio, le opere di William Shakespeare – in cui sembra che il monologo rappresenti un forte momento creativo di metatestualità, metadrammaticità, esercizio virtuosistico di scrittura nella scrittura, riflessione scenica sulle possibilità della scrittura drammatica.

Tale carattere metatestuale ed ipertestuale del monologo squarcia la fabula e apre spazi in cui, dalle parole del monologo, scaturiscono delle enormi verità interne alla vicenda, inconfessabili e indicibili ma che, nella teca monologante, trovano una dimensione affabulatoria, verbale, comunicativa e strutturale. Nella drammaturgia istituzionale il monologo agisce, meta-drammaticamente, sul piano della in-dicibilità, attraverso un tipo di testo nel testo che contiene il germe di una spettacolarizzazione, l'emblema di una possibilità attoriale.

Il monologo è un'occasione verbale in cui l'attore – alla luce dei processi sperimentali della scrittura drammatica – riflette sulle proprie possibilità interpretative a partire dalle vicende intime che tormentano i personaggi e dalle divagazioni tematiche presenti all'interno del dramma.

Il soliloquio celebra la parola e la segrega in una condizione interpretativa che appartiene totalmente alle esplicitazioni mimiche e vocali dell'attore-interprete. Il monologo è una voce scritta che testimonia quelle che Samuel Beckett – nei monologhi *L'ultimo nastro di Krapp* (1957)⁵⁴ e *Non io*

53 Con l'espressione drammaturgia istituzionale si intende far riferimento a tutto quel corpus di testi teatrali editi che – a partire dalle traduzioni eschilee, sofoclee ed euripidee, per finire alla nostra drammaturgia contemporanea – si manifesta, nel corso del tempo, in quanto repertorio per gli uomini di teatro. L'istituzione della drammaturgia sta, essenzialmente, in una condizione legata alla scrittura, alla edizione, alla trasmissione, alla traduzione da una lingua ad altre e, in moltissimi casi, anche alla messa in scena intesa come creazione parallela, punto di vista e ulteriore strumento di traduzione.

54 “[...] KRAPP (*con vivacità*) Ah! (*Si china sul registro, volta le pagine, trova il punto che cerca, legge*) Scatola... tre... bobina... cinque. (*Rialza il capo e guarda avanti a sé. Con voluttà*) Bobina! (*Pausa*). Bobiiiiina! (*Sorriso*)

(1972)⁵⁵ – tematizza come paralisi della lingua in cui il linguaggio stesso viene sottoposto ad una sorta di esperimento metariflessivo ove, come scrive Lorenzo Mango: “[...] il racconto smette di essere l'obiettivo ed il fine dell'operazione teatrale e si traduce, piuttosto, nell'occasione per rivelare i modi del linguaggio nel suo farsi – e disfarsi – come fatto rappresentativo.”⁵⁶

È assolutamente probabile, se non addirittura certo ed attestato da documenti, che molti drammaturghi – compreso lo stesso Shakespeare – abbiano scritto, all'interno di drammi, dei monologhi ad hoc pensando a questo o quell'attore che avrebbero potuto interpretarli, monologhi concepiti come pezzi a sé che, seppur appartenenti ad un dramma, ne rivelano il meccanismo tematico e formale imponendosi – attraverso la recitazione dell'attore – come metalinguaggi.

Le elucubrazioni solistiche e virtuosistiche di Amleto, Riccardo III, Volpone, Don Giovanni, Berenice o Tartufo, vengono composte come dei pezzi a sé che collaborano all'economia concettuale e fattuale del dramma a cui appartengono ma che, in realtà, si comportano come espedienti metadrammatici, vestiti su misura creati artigianalmente per combaciare perfettamente con l'interpretazione attoriale e per sviluppare – proprio attraverso la scrittura vocale – quelle possibilità insite nel linguaggio o – nel caso di Beckett, Eugène Ionesco o Jean Genet – la morte stessa del linguaggio. Il piano interpretativo, nel caso del monologo legato ad un dramma di

*felice. Pausa. Si china sul tavolo, comincia a spostare le scatole esaminandole da vicino) Scatola... trre... trre... quattro... due... (con stupore) nove! santo cielo!... sette... ah! Canaglietta! (Solleva una scatola, la esamina da vicino) Scatola trre. (La posa sul tavolo, la apre ed esamina le bobine che contiene) bobina... (esamina il registro)... cinque... (esamina le bobine)... cinque... cinque... ah! Carognetta! (Estrae una bobina e la esamina) Bobina cinque. (La posa sul tavolo, chiude la scatola tre, la rimette con le altre, prende in mano la bobina) Scatola tre, bobina cinque. (Si china sul registratore, alza gli occhi. Con voluttà) Bobiina! (Sorriso felice. Si china, sistema la bobina sul registratore, si frega le mani) Ah! (Si china sul registro, legge una frase in fondo alla pagina) La mamma finalmente in pace... Ehm... La palla nera... (Alza la testa, guarda nel vuoto davanti a sé. Perplesso) Palla nera?... (Torna a chinarsi sul registro, legge) La balia bruna... (Alza la testa, medita, torna a chinarsi sul registro, legge) Leggero miglioramento dello stato intestinale... Ehm... Memorabile... cosa? (Guarda più da vicino) Equinozio, memorabile equinozio. (Alza la testa, guarda nel vuoto davanti a sé. Perplesso) Memorabile equinozio?... (Pausa. Alza le spalle, torna a chinarsi sul registro, legge) Addio all'a... (volta la pagina)... more. (Alza la testa, medita, si china sul registratore, lo mette in moto e assume un atteggiamento da adcoltatore, ossia proteso in avanti, i gomiti appoggiati al tavolo, la mano dietro l'orecchio teso verso il registratore, volto al pubblico). [...]” (Samuel Beckett, *L'ultimo nastro di Krapp* traduzione di Carlo Fruttero in Samuel Beckett, *Teatro* a cura di Paolo Bertinetti, Einaudi, Torino, 2002, p. 199).*

55 “[...] BOCCA [...] ... Cosa? ... il ronzio? ... sì ... sempre il ronzio ... chiamiamolo così ... nelle orecchie ... anche se ad essere sinceri non proprio ... nelle orecchie ... ma nel cranio ... un sordo ruggito nel cranio ... e sempre questo raggio o bagliore ... come un bagliore di luna ... ma probabilmente no ... anzi certamente no ... sempre lo stesso punto ... ora splendente ... ora opaco ... ma sempre lo stesso punto ... come nessuna luna potrebbe ... no ... nessuna luna ... soltanto lo stesso desiderio di ... tormentarsi ... quando invece per essere precisi ... niente affatto ... nemmeno uno spasimo ... fino ad ora ... ha! ... fino ad ora ... quest'altra idea allora ... oh molto tempo dopo! ... lampo improvviso ... molto sciocca veramente ma proprio degna di lei ... in un certo senso ... che farebbe bene a ... gemere ... ogni tanto ... torcersi non poteva ... come se davvero un atroce dolore ... ma non poteva ... non ci riusciva ... un'incrinatura nel suo carattere ... incapace di simulazione ... oppure il meccanismo ... più probabilmente il meccanismo ... così sconnesso ... non aveva ricevuto il messaggio ... oppure era incapace di rispondere ... come intorpidito ... non poteva emettere il suono ... nessun suono ... nessun suono di nessun tipo ... non gridare aiuto per esempio ... se ne avesse avuto bisogno ... gridare ... (*grida*) ... poi ascoltare ... (*silenzio*) ... gridare ancora ... (*grida ancora*) ... poi ascoltare ancora ... (*silenzio*) [...]” (Samuel Beckett, *Non io* traduzione di John Francis Lane in Samuel Beckett, *Teatro* a cura di Paolo Bertinetti, Einaudi, Torino, 2002, pp. 309, 310).

56 Lorenzo Mango, *La scrittura* cit., p. 133.

appartenenza, rappresenta quel virus drammatico e quel veicolo scenico che sposta sempre più la dimensione verbale della $\rho\acute{\eta}\sigma\iota\varsigma$ in un contesto isolato, difficile da non pensarlo visivamente ed acusticamente, assolutamente legato ad una enunciazione interiore che si fa corpo, voce e – nel corso del tempo – materiale scenico.

La scenicità del monologo drammatico vive in una matrice verbale che fa del discorso una materia visiva e uditiva – di rimando ad alcuni studi tedeschi sul concetto di filologia uditiva [*Ohrenphilologie*] e filologia visiva [*Augenphilologie*] – che rende il testo la banale trascrizione di un'immagine visivamente percepibile e assolutamente autonoma.

L'occasione interpretativa del soliloquio, in un contesto drammaturgico istituzionale, fa sì che il piano attoriale traghetti la scrittura solistica della $\rho\acute{\eta}\sigma\iota\varsigma$ in un contesto indipendente in cui gli elementi narrativi ed evocativi siano composti da parole vive che agiscono fisicamente e si impongono in quanto materia vivente e palpitante.

Boris Michajlovič Èjchenbaum sostiene che le varie arti della parola [romanzo, racconto, poesia, dramma] fanno del linguaggio un tipo di arte in movimento “[...] forgiata dalla voce, dall'articolazione, dall'interpretazione, cui si aggiungono anche i gesti e la mimica. [...]”⁵⁷

L'intuizione di Èjchenbaum, parlando della tecnica dello *skaz*⁵⁸, vela la scrittura del soliloquio di una veste epidermica che sposta la materia verbale su un piano mimetico-interpretativo – di sostegno al forte carattere epico del monologo drammatico – e spinge gli storici della drammaturgia a porsi un'ulteriore domanda riguardo le relazioni tra drammaturgia e spettacolo, tra scrittura e messa in scena.

L'autonomia del monologo drammatico rappresenta, quindi, un'importante occasione di studio in cui porsi ancora una volta il problema della fisicità della scrittura scenica alla luce di come e quanto altre forme di creazione letteraria condizionino e sviscerino la pratica verbale scenica. Il racconto monologante è allo stesso tempo materia e processo, significante e struttura, letteratura e materiale scenico.

Èjchenbaum, da un attento studio delle tecniche compositive di Ivan Sergeevič Turgenev, Aleksandr Sergeevič Puškin, Nikolaj Semënovič Leskov e Andrej Belyj, sostiene che la parola scritta trascende l'aspetto puramente libresco per ascendere ad un livello interpretativo e mimetico tipico della cultura orale e della improvvisazione attoriale.

Secondo Èjchenbaum gli autori di romanzi russi, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, non si limitano a raccontare e narrare una storia ma la teatralizzano e rappresentano proprio perché “[...] il discorso scritto si costruisce secondo le leggi di quello orale, conservandone la voce e

57 Boris Michajlovič Èjchenbaum, *L'illusione dello “skaz”* traduzione di Elisa Baglioni e Sara Martinelli da Boris Michajlovič Èjchenbaum, *Skvoz' literaturu*, Leningrad, 1924.

58 Cfr. nota 31.

l'intonazione.”⁵⁹ ed inoltre lo studioso sovietico sostiene che “Il vero artista della parola reca in sé le forze originarie, ma organiche, direi, della narrazione orale. La parola scritta è a suo modo un museo. Nella nostra epoca folle, e allo stesso tempo creativa, si assiste al ritorno della parola viva. Da un lato Remizov ci riporta alla fiaba, dall'altro Andrej Belyj spezza l'usuale sintassi dello scritto e ricorre persino a tecniche puramente esteriori (una punteggiatura di tipo particolare, etc...) per conservare nel discorso scritto tutte le sfumature dello skaz orale.”⁶⁰

Sembrano riecheggiare, nelle parole di Èjchenbaum, databili al 1918 ed edite nel 1924, le tecniche tipiche della punteggiatura del Samuel Beckett di *Non io* o le elucubrazioni sperimentali e fonetiche da antico racconto orale del *Mistero Buffo* (1969) di Dario Fo o del recentissimo *Nessi* (2015) di Alessandro Bergonzoni. Alla luce delle riflessioni sullo *skaz* da parte di Èjchenbaum si può comprendere che la materialità del discorso orale appartiene a quelli che Maurizio Grande, nel saggio *Scena, evento scrittura*, definisce con l'appellativo di affetti della lingua, elementi ereditari della natura etno-antropologica della produzione della voce attoriale in relazione alla scrittura tout court.

Di rimando agli studi sullo *skaz*, Maurizio Grande – dopo un attento studio delle poetiche teatrali di Antonin Artaud e di Carmelo Bene – parla di lingua materna, traduzione concreta del concetto di affetto della lingua, intesa come momento linguistico direttamente collegato alla sfera della corporeità, in un momento scenico che si pone a metà tra “[...] l'interno e l'esterno del corpo [...]”⁶¹. Tale corporeità della parola scenica mette in crisi il principio di identità della lingua, corrispondendo a qualcosa di antichissimo, un'esperienza etnografica dello sviluppo delle tecniche attoriali che pongono la voce dell'attore – specialmente in condizioni di monologo autonomo o parte di dramma – in una sorta di formazione mista⁶² tra un interno esteriorizzato⁶³ e un esterno re-interiorizzato⁶⁴.

Non a caso Maurizio Grande scrive: “La parola materna mantiene il soggetto all'interno del suo corpo anche quando lo fa accedere a qualcosa d'altro da sé, quasi che potesse uscire e fermarsi nei dintorni del suo corpo, nominare le cose e il mondo e, al tempo stesso, mettere in scena il proprio corpo negli affetti della lingua. La lingua materna è un vero e proprio blocco di affetti: è localizzata negli affetti corporei, a ogni livello, dal mormorio alla filastrocca, dal frammento all'immagine compiuta nella sua plasticità verbale.”⁶⁵

59 Boris Michajlovič Èjchenbaum, *L'illusione* cit.

60 *Idem*.

61 Maurizio Grande, *Scena, evento, scrittura*, a cura di Fabrizio Deriu, Bulzoni, Roma, 2005, p. 61.

62 *Idem*, p. 61.

63 *Ibidem*, p. 61.

64 *Ibidem*, p. 61.

65 *Ibidem*, p. 61.

Nella enunciazione di Grande si comprende quanto l'immagine corporea dell'atto verbale corrisponda a qualcosa sepolto in un passato antichissimo ed archetipico, una cosmogonia di stampo epico che rimanda, probabilmente, alle origini del teatro stesso.

La scrittura teatrale è definita scrittura agita proprio perché la drammaturgia – nel nostro caso la drammaturgia monologante – non verbalizza soltanto una situazione, ma ne struttura, come in un teatro anatomico, la nervatura linguistica⁶⁶ facendola vedere, sentire e percepire.

La simbiosi tra attore e drammaturgo, dai primi anni del Novecento ad oggi, testimonia tale carattere agito della scrittura monologante in cui la parola dell'autore, incidendo negli affetti della lingua attraverso la pratica vocale, fa dell'espressione quella voce scritta che nasconde il gesto, parafrasando le parole di Maurizio Grande, ne mostra la materialità, il suo farsi e disfarsi.

A tal proposito, la figura del drammaturgo tende sempre più ad eclissarsi per lasciare spazio ad una forza creatrice attoriale che tesse, attorno al suo corpo, non solo l'aspetto puramente testuale del soliloquio ma, soprattutto, fa sì che il monologo drammatico non sia solo un genere o una tendenza drammaturgica, ma si manifesti anche come forma di spettacolo, come categoria attraverso la quale osservare un nuovo modo – fisico e processuale – di concepire la drammaturgia, alla luce delle evoluzioni e delle progressive mutazioni subite dall'arte teatrale tra il XX e il primo decennio del XXI secolo. Se all'inizio del percorso si è tentato di circoscrivere il monologo drammatico all'interno di un'ottica prettamente drammaturgica, nel corso del tempo – ovvero nel momento in cui il contributo degli attori inizia a divenire centrale e potente all'interno del processo creativo – l'aspetto puramente drammaturgico tende sempre più a unificarsi con la scena e, quindi, con una scrittura mutuata dalla presenza dell'attore, dallo spazio e dalle dinamiche interne alla messinscena, un tipo di scrittura virtuale che si fa oggetto e strumento di un processo, come ha abilmente intuito Patrice Pavis: “La *scrittura (o arte) scenica* consiste nel modo di utilizzare l'apparato scenico per mettere in scena – in immagini concrete – i personaggi, il luogo e l'azione che vi si svolge. Tale “scrittura” (nel senso attuale di stile o modo personale di esprimersi) non ha nulla in comune con la scrittura del testo: essa indica, metaforicamente, la pratica della messa in scena, che dispone di strumenti, materiali e tecniche specifiche per trasmettere un significato allo spettatore.”⁶⁷

66 Maurizio Grande, *Scena* cit., p. 64.

67 Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, ed. italiana a cura di Paolo Bosisio, Zanichelli, Bologna, 1998, in Lorenzo Mango, *La scrittura* cit., p. 13.

CAPITOLO SECONDO

Monologo e poesia contemporanea: Giovanni Fontana e Patrizia Valduga

1 – Poesia sonora performativa: la voce in movimento e il solismo sonoro di Giovanni Fontana

Le riflessioni sul monologo drammatico contemporaneo, nel corso del XX secolo, si scontrano con le varie tendenze e particolarità tessute intorno al fenomeno della poesia novecentesca, facendo sì che le continue ibridazioni tra atto poetico e specifico drammaturgico divengano spunti di riflessione sulle infinite possibilità foniche e sonore della parola in un contesto performativo.

A partire dall'esempio marinettiano/futurista, la parola poetica si fonde con il meccanismo drammatico in un sistema simultaneo di segni, rimandi continui, giochi verbali, allitterazioni e glissati linguistici che fanno del significante, della materia verbale sic et simpliciter, lo strumento scenico essenziale per una teatralizzazione dell'atto poetico e, al contrario, per la poeticizzazione del momento drammaturgico. La declamazione futurista, fin dagli albori del fenomeno inaugurato a Roma da Filippo Tommaso Marinetti il 29 marzo 1914 con il *Piedigrotta* di Francesco Cangiullo, tende ad una feroce e progressiva resa scenica della parola, attraverso la costruzione di un sistema linguistico assolutamente performativo, che inscena la parola e ne amplifica le possibilità fonico-semantiche.

La poesia futurista, quindi, inaugura una nuova specificità nel panorama delle comparazioni tra scena e scrittura poetica: la figura del poeta performer (o del poeta attore), immagine quasi metafisica di una tipologia specifica di artista che, attraverso la scrittura, la messa in voce del testo, la resa davanti ad un uditorio, il prezioso apporto delle nuove tecnologie legate all'ingegneria del suono e alla microfonazione della voce, fa dell'oralità il vero alveo in cui il suono e la sua visualizzazione scenica trovano un denominatore comune.

La poesia sonora contemporanea rappresenta, a partire dal contributo futurista, un momento essenziale per uno studio comparativo tra forme monologiche e strutture poetiche in quanto, alla luce dei vari studi antropologici sulla performance, sembra che il proprio carattere performativo trovi una dimensione gestaltica, scissa in tre momenti fondamentali: performance dell'oralità, oralità della performance, performance nell'oralità. Fondamentale è aver chiara la differenza tra oralità e vocalità: si intende per oralità una dimensione in cui tutti siamo immersi, anche per le più elementari comunicazioni di servizio ed è cosa diversa dalla vocalità che invece è l'elemento su cui si fonda l'atto creativo, soprattutto nella performance poetica di stampo solista.

L'atto performativo è, come ha specificato Victor Turner, un “comportamento linguistico”⁶⁸ in cui,

68 Victor Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993, p. 152.

manifestandosi in quanto comportamento orale e allo stesso tempo visivo, è implicito il concetto di dramma “scenico o [...] sociale”⁶⁹ aspirando, pertanto, ad una sorta di totalità, ad una interconnessione di linguaggi e ad un plurilinguismo tipico delle sperimentazioni poetico-sonore contemporanee. La vocazione alla totalità in un contesto prettamente performativo, nell'universo poetico contemporaneo, fa dell'esibizione pubblica la manifestazione di un momento scenico in cui l'oralità, ovvero la trasmissione visuale dei significanti attraverso le abilità vocali del poeta performer, diviene il veicolo teatrale che lega in simbiosi sinestetica i vari significanti dell'atto performativo: testo, voce, musica, rumoristica, effettistica, spazio scenico e visualità della parola.

In tale contesto l'idea dello spazio scenico non assume più il carattere di luogo ospitante di un evento performativo, ma assume il valore di *speaking space*, ovvero di strumento scenico ed ulteriore elemento significativa alla performance.

Anche lo spazio stesso diviene un elemento linguistico fondamentale che coopera alla manifestazione performativa in cui la pluralità dei propri elementi strutturali-comunicativi assume, già in Marinetti, l'idea di un'arte totale in cui gli elementi linguistici costitutivi si mescolano fino a confondersi tra loro. Pertanto, studiare i fatti performativi prendendo come strumenti esempi di comparazione tra teatro e poesia contemporanea, vuol dire tessere delle inevitabili interconnessioni tra forme di espressione, linguaggi e materiali. La pluralità a cui mirano i futuristi già dai primi anni del Novecento non è solo un'aspirazione, ma essa diviene la declinazione di una struttura che architetta l'evento performativo e lo proietta ad una totalità che, nel corso del XX secolo, assume caratteristiche sempre più tematiche.

L'aspetto fortemente materico-strutturale contraddistingue il plurilinguismo dell'evento poetico performativo che diviene, a partire dagli anni '60 del Novecento, la realizzazione di un mito creativo condizionato, inevitabilmente, sia dall'avanzamento delle tecnologie legate all'ingegneria del suono e dell'amplificazione sonora, sia dalle continue sperimentazioni apportate dai compositori in un contesto prettamente musicale.

Musica e tecnologia dilatano le possibilità dell'evento performativo e ne tracciano i contorni, ne supportano il messaggio recondito e creano, attorno all'artista (poeta) performer, un'aurea di complessità e di vastità in cui le varie specificità si confondono, i linguaggi si complicano ibridandosi a vicenda e il supporto delle nuove tecnologie tende progressivamente ad un prolungamento visivo dei materiali linguistici compositivi. La tecnologia visualizza la verbalità del testo poetico che, trasmesso attraverso l'utilizzo di supporti tecnologici tipici della microfonaione amplificata, diviene simbolo di quella sperimentazione sinestetica che infrange il silenzio della scrittura tout court e mira ad una conseguente voltura sonora e fonica.

⁶⁹ Victor Turner, *Antropologia* cit., p. 152.

Attraverso l'apporto tecnologico la poesia sonora contemporanea aspira ad una dimensione spaziale in cui la declamazione dinamico-sinottica di stampo futurista plasma, sulla scena della performance, la figura di un artista declamatore che compone istintivamente e ulteriormente il testo poetico, crea all'istante una personale struttura significativa che, spesso agganciata ai cardini del testo scritto – appunti, abbozzi o canovacci provvisori – esegue il contenuto del testo poetico e ne fa visualizzare il significante e, quindi, l'effetto. La poesia sonora contemporanea è pertanto un tipo di poesia visuale, visiva, scenica e spaziale il cui *speaking space* condiziona fortemente il rinnovamento della scrittura musicale novecentesca nella quale l'universo del pentagramma viene sostituito da arcipelaghi sonori dispersi nel biancore della pagina scritta.

L'utopia totalizzante che si nasconde dietro tali atti poetici performativi sonoro-visuali, affidati all'esecuzione pubblica di un solo artista/(attore)/poeta performer, conferisce alla scrittura l'epiteto di azione sonora. Tale termine è mutuato dalla terminologia avanguardistico-cubo-futurista e sta ad indicare una manifestazione poetica in cui il testo viene concepito musicalmente come partitura visuale percepita dallo spettatore/uditore attraverso la fisicità prorompente della declamazione.

L'aspetto declamatorio non viene più relegato all'arte isolata di un poeta o attore tout court, ma scaturisce dalla elaborazione creativa di una figura ibrida che conserva in sé il carattere tipicamente musicale dello strumentista vocale e, allo stesso tempo, l'immanenza improvvisativo-jazzistica di un poeta-sul-momento. Viene a crearsi, a partire dall'esempio marinettiano fino a confluire nella nostra contemporaneità, una nuova e complessa figura d'artista che genera, esegue, visualizza e compone non solo un prodotto artistico ma un evento in cui il suono si fa segno e cosa concreta che, secondo quanto riporta Giovanni Fontana nel saggio *La voce in movimento*, proietta l'atto performativo-poetico-teatrale in una dimensione ludica ed enigmatica.

Giovanni Fontana, figura emblematica nel panorama poetico-sonoro-performativo contemporaneo, distingue “[...] tre forme di creazione verbale [...]”⁷⁰ solistica, a proposito di tale dimensione ludico-enigmatica, prendendo in prestito una distinzione presente nella *Dichiarazione della lingua transmentale* del 1921 del poeta russo Aleksej Kručënych: forma transmentale⁷¹, forma razionale⁷² e forma aleatoria⁷³.

La dimensione ludica e, quindi, spettacolare dell'atto poetico-performativo, nella poesia di Giovanni Fontana, si condensa nella materializzazione, sulla scena della performance solistica, d'una forma ibrida di artista in cui le dinamiche del misticismo e di una certa sacralità dell'esecuzione pubblica (transmentale) si uniscono ad una componente fortemente composita, di stampo quasi

70 Giovanni Fontana, *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Harta Performing & Mono, Monza, 2003, p. 31.

71 *Idem*, p. 32.

72 *Ibidem*, p. 32.

73 *Ibidem*, p. 32.

scientifico/musicale (razionale), ed inoltre ad un'incoerenza fortuita e difficile da identificare (aleatoria) che coincide con la percezione degli spettatori e con i meccanismi di fruizione che veicolano il senso ultimo dell'atto performativo.

L'essenza quasi costruttivista delle creazioni poetiche di Fontana fa costantemente appello al concetto di interdisciplinarietà della ricerca estetica in cui la simultaneità diviene la figura retorica centrale attorno alla quale la scrittura dell'autore fa appello ad una organizzazione geometrica della pagina – non è un caso che Giovanni Fontana sia anche un architetto – in cui la pagina stessa diviene spazio architettonico ed elemento indispensabile per una percettività simultanea.

Tale geometrica architettura rimanda ad una visione della pagina già evocata da Mallarmé, secondo il quale mentre il tocco del pittore occupa uno spazio, il segno poetico dello scrittore lo determina, lo circonda e lo coordina linguisticamente. La pagina tipografica di Fontana diviene, in tale contesto, una struttura esistente su cui edificare il costruito spaziale attraverso le parole che acquistano un valore pluridimensionale e “[...] volumetrico [...]”⁷⁴ in cui il meccanismo di esecuzione orale-solistica articola visualmente il contenuto e la sequenza delle parole in una spiccata e feroce tendenza alla teatralizzazione. Il testo poetico, quindi, acquista il valore di partitura e di spartito poiché le dinamiche vocali ne condizionano e sviluppano le particolarità semantiche che, attraverso l'apporto tecnologico, si inanellano tra loro in una vocazione polifonica.

Le scritture di Giovanni Fontana, pertanto, risentono di tale sensibilità che – come intuito da Walter Benjamin – si lega anche ad un certo sviluppo dell'arte cinematografica che, nella produzione di immagini in movimento, condiziona la scrittura e crea straordinarie intersezioni: cinema, poesia, teatralizzazione della parola, amplificazione e musica si incontrano sinesteticamente in simbiosi intermediale in cui l'area di confine tra sonorità e visualità è segnata da una stratificazione di strutture, geometrie e sistemi compositivi che, ibridandosi tra loro, generano un'immagine performativa traghettata costantemente dal piano visuale al piano sonoro, attraverso il canale attoriale, fisico e epidermico dell'esecuzione dal vivo.

L'idea di una testualità sonora mescolata ad una evidente visualità, le continue oscillazioni intermediali che caratterizzano la scrittura di Giovanni Fontana fanno appello a tutta una serie di opere grafiche che, in un contesto compositivo, non hanno solo un valore musicale ma, come sostiene Dick Higgins, si manifestano attraverso un *hornatus* grafico inerente al concetto musicale dell'opera. Tali “[...] pattern notations [...]”⁷⁵ molto in voga tra la fine del XVI e la prima metà del XVIII secolo – quali: *Belle bonne sage...* e *Tout par compas...* di Baude Cordier, *Connection* di

74 Giovanni Fontana, *La voce cit.*, p. 39.

75 Dick Higgins, *Spartiti figurati e pattern poetry. Guida bibliografica per lo studio delle relazioni fra partitura e immagine* in *La taverna di Auerbach, rivista internazionale di poetiche intermediali*, Anno I, Hatea Editrice, San Quinzano (Alatri – Fr), 1987, p. 30.

William Billings, *Das ertse Gebot* di Haydn e il *Mottetto cruciforme* di Ghiseline Danckerts – legano indissolubilmente tratto grafico-visuale e segno sonoro-musicale, attraverso un'operazione in cui la forma del visuale non limita e deteriora l'effetto acustico delle specificità tecnico-compositive di stampo sonoro. L'aspetto esecutivo di tali composizioni rappresenta un momento essenziale e assolutamente necessario, indissolubile dalla pagina scritta e dalla partitura – poetica o musicale – fondendo nella figura dell'artista fattezze simultanee e pluridimensionali in modo che i valori fonetico-verbali o armonici possano essere resi spettacolarmente.

La testualità simultanea nella poetica di Fontana si compone, quindi, di una natura duale: visività e sonorità articolate visualmente in un testo sempre più inteso come partitura finalizzata all'azione performativa, architettura geometrica che viene edificata ogniqualvolta passa attraverso il canale sensivo e tensivo della veste esecutoria e, quindi, performativa.

La qualità tattile del suono poetico, una volta che quest'ultimo viene eseguito da un performer all'interno di un apposito spazio scenico, si amplifica in quella che lo stesso Giovanni Fontana definisce – menzionando uno studio di Luigi Forte sulla poesia dadaista tedesca⁷⁶ – “estetica cabarettistica dello choc”⁷⁷ che si compone di dinamismo, istantaneismo e simultaneità.

Lo choc non è altro che la risultante di un percorso percettivo che, attraverso le parole del poeta-esecutore-attore-performer, defluisce come un fiume in piena nella sensorialità dello spettatore immerso nelle potenze caleidoscopiche ed evocative della parola poetica.

A tal proposito Henri Chopin parla della costruzione di un alfabeto inesauribile ove i meccanismi delle nuove tecnologie dilatano le possibilità insite nella parola e ne architettano visivamente non solo il suo effetto sonoro, ma anche il magma dei significati che, nella geometrica costruzione dell'evento performativo trovano una scansione simultanea e fortemente percettiva: “Dilatando i pensieri, le vocali [...] esclamate, contengono l'abisso della voce negando che la verbalità possa costituire solamente un meraviglioso messaggio secondo la logica semantica, perché la parola ricerca se stessa instancabilmente, così come fa il mare rotolando i suoi sassi. [...] Caleidoscopici, gli elementi della parola venivano in gran quantità e le frasi, parole, alfabeti, fonemi, visioni allestivano la festa dei linguaggi.”⁷⁸.

Nel momento in cui la voce umana, nel meccanismo plateale dell'esecuzione, amplifica e dilata le specificità simultanee della composizione poetica, come un mare che spinge continuamente i suoi sassi verso la riva, i confini tra suono e forma visibile iniziano a vacillare per fondersi in una oralità performativa ove – come sostiene Paul Zumthor – tutto è “[...] spettacolo: costruzione di una forma

76 Lo studio in questione è Luigi Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino, 1976.

77 Giovanni Fontana, *La voce cit.*, p. 39.

78 Henri Chopin, *Un alfabeto inesauribile. L'era dell'elettronica ci obbliga a nuovi segni e nuovi caratteri di stampa in La taverna di Auerbach, rivista internazionale di poetiche intermediali*, Anno I, Hatea Editrice, San Quinzano (Alatri – Fr), 1987, p. 61.

che si svilupperà fino al compimento (giammai dato per acquisito)”⁷⁹.

In questa nuova grammatica spettacolare innescata dalle possibilità del linguaggio umano e fortemente veicolata dalle specificità tecniche dell'elettronica, il termine fonema, in stretta opposizione al grafèma, si metamorfizza nel concetto di vocèma, definito da Zumthor come “unità [minima] sonora di una sequenza vocale”⁸⁰, elemento cardine che pone la voce al centro della riflessione poetico-sonora.

Scrivo, a tal proposito, Zumthor: “La voce si identifica con il gesto del corpo, con la pulsazione del sangue nelle vene, con le tensioni variabili della gola, con i ritmi del ventre. Invisibile, essa è gesto; direi, puro gesto. La grafia diventa immagine, non per una beffarda rappresentazione, ma in vista della sola armonia. Inascoltabile, canta.”⁸¹

L'aspetto fisico e gestuale della voce si condensa in una azione performativa che visualizza la sonorità del testo poetico e, spesso, tende ad un progressivo processo di teatralizzazione in cui l'apparato tecnologico non ne è soltanto la protesi spettacolare, ma agisce in quanto strumento (tematico e concreto) di composizione.

La scrittura di Giovanni Fontana fa della voce una parte del corpo, un arto sonoro che segna il confine tra il fonema e il grafèma del testo scritto in partitura, esattamente come accade nei suoi due romanzi poetici: *Tarocco meccanico* del 1990 e *Chorus* del 2000, in cui sembra che l'autore abbia voluto racchiudere, nel meccanismo della scrittura, un segreto sonoro inconfessabile che solamente la performance e l'esecuzione orale sono in grado di svelare in tutta la propria concreta fisicità.

I due romanzi di Fontana si parlano, dialogano tra loro come due computer o due astronavi in rotta di collisione che, nei dieci anni che li separano, dilatano l'apparato quasi scientifico-musicale-compositivo che li contraddistingue in una esplicita resa narrativa dell'andazzo dinamico, fonico, caotico e rumoristico della voce.

I due romanzi di Giovanni Fontana sono opere di poesia per voci performanti: il romanzo del '90 viene definito romanzo sonoro, mentre *Chorus* è appellato dall'autore stesso romanzo per voci a battuta libera. Entrambi i testi scaturiscono da una temperie performativa, per cui sembra quasi impossibile non visualizzarne le parole senza la mediazione acustica di una voce recitante, ovvero senza la trasmissione di tale complessità sonora attraverso la voce del poeta.

Si tratta, pertanto, di due azioni verbali vere e proprie dove il libro – considerato sempre una partitura, tracciato grafico per una costruzione musicale – “[...] coinvolge la totalità fisica e psichica sia di chi la compie, in questo caso Fontana, sia del soggetto – o dei soggetti – a cui essa è

79 Paul Zumthor, *I grafèmi e i vocèmi di Henri Chopin* (traduzione di Giovanni Fontana) in *La taverna di Auerbach*, rivista internazionale di poetiche intermediali, Anno I, Hatea Editrice, San Quinzano (Alatri – Fr), 1987, p. 161.

80 *Idem*, p. 161.

81 *Ibidem*, p. 161.

destinata”⁸², come scrive Franco Cavallo nella prefazione a *Tarocco Meccanico*.

Nel romanzo del 1990, concepito dall'autore dopo una lunga gestazione iniziata già a partire dal 1972, Giovanni Fontana innalza un'architettura sintattica in cui la scrittura medita continuamente sulle proprie infinite possibilità visuali, sonore e meta-(metà)-fisiche, inaugurando un tipo di scrittura orale che non si riflette esclusivamente su se stessa, ma si prolunga verso una dimensione da *speaking space*, da spazio sonoro ed esecuzione musicale.

Le parole usate in *Tarocco Meccanico* non sono altro che i tasselli di un'alchimia del proteiforme multisimbolismo della realtà che appare, tra le pagine del romanzo, come un'occasione “malata, coatta obsoleta”⁸³ ove le parole ne tracciano il complicato ed intersecato percorso sonoro.

La realtà, attraverso le pagine del romanzo sonoro di Fontana, agisce in quanto materia musicale dove il paradosso veicola il meccanismo percettivo e la serendipità, stimolata dal caso alla maniera dei surrealisti, inciampa in inaspettate visioni inanellate nelle parole (non) in libertà che compongono musicalmente gli ottanta capitoli del romanzo.

La lettura di *Tarocco Meccanico*, quindi, agisce in quanto sistema esecutivo per voce sola – ed anche per accompagnamento strumentale – mutuando l'assetto musicale da un utilizzo degli aspetti linguistici che condiscono la dinamica ritmico-sonora del testo di una vorticosità e vertiginosità, tipiche di scritture molto antiche quali i romanzi pantagruelici di François Rabelais, tese all'iperbole (“[...] / (ars), longa / ars longa/ incedendo / il profilo sul porto / che putride acque / potendo / talvolta / (che disse minando) / ars / longa ars / longa / e brevis giù nel fondo / (più in fondo) /: ultimo sacco / rifonda / che fonda? / più fondo [...]”⁸⁴) mescolata all'allitterazione (“Il voler del non voler / il non vol, il non vol / il non, voler del vol / [...]”⁸⁵), all'anafora (“[...] / l'on frappe à la porte / con otto denari / mi sembra qu'il tombe / tra guardi / tra guardi / tra guardi / tra guardi / tra guardi / tra guardi / tra guardi / tra guardi / [...]”⁸⁶) e al polisindeto (“E i dieci cavalieri tornarono a bussare alla sua porta coperto il volto / e c'era una volta (improvvisamente) / [...] / et terque quaterque testiculis tactis / [...] / e videro femmine al bagno / [...] e i più giovani esperti il volto scoperto / [...] / e per verso per verso il cantico dolce condusse alla tavola allegre che dolce il silenzio pervade i vapori nell'exibizione del pasto d'amore / sbucciata l'arancia forchetta e coltello.”⁸⁷) nel variegato mareggiare tortuoso dell'esecuzione orale.

È impensabile leggere *Tarocco Meccanico* senza uno specifico e sistematico riferimento al piano dell'esecuzione che completa il meccanismo creativo e ne forgia il senso, lo spazio e la ricezione.

82 Franco Cavallo, prefazione a Giovanni Fontana, *Tarocco Meccanico*, Altri Termini, Napoli, 1990, p. 5.

83 *Idem*, p. 5.

84 Giovanni Fontana, *Tarocco Meccanico*, Altri Termini, Napoli, 1990, p. 22.

85 *Idem*, p. 16.

86 *Ibidem*, p. 28.

87 *Ibidem*, p. 63.

Il romanzo si manifesta, tra le pieghe di una scrittura spezzata in uno spietato lessico sonoro, come un lungo spartito diviso in ottanta movimenti che, strutturati secondo una concatenazione ritmica, fanno deragliare il piano linguistico in esasperate costruzioni sintattiche e foniche di stretto richiamo alle più feroci sperimentazioni musicali della seconda metà del Novecento.

Giovanni Fontana appartiene al XX secolo e la sua scrittura sonora non va assolutamente svincolata dalle complessità caratterizzanti la ricerca musicale novecentesca – a partire dagli anni '50/'60 e dagli studi di Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis e, soprattutto, John Cage – che si sposa con la scrittura dello stesso Fontana non solo per evocazioni e immediate similitudini sorte dalla lettura di testi quali *Tarocco Meccanico*, ma soprattutto per il fatto che le performances e le letture pubbliche di Fontana sono spesso supportate dal forte contributo musicale di compositori del calibro di Luca Salvadori, Ennio Morricone, Roman Vlad, Umberto Petrin, Tonino Poce e Antonio D'Antò.

La musica straripa dalle pagine di *Tarocco Meccanico* come un corpo acquatico che distrugge, in piena, il meccanismo della scrittura, ne riduce all'osso la componente sonora che tende ad una visualizzazione orto-acustica del linguaggio verbale e, come in un gioco di carte, mescola una spiccata ambiguità ad una vocalità “[...] capace di smontare la sintassi per ricomporla in termini ritmici e sonori [...]”⁸⁸, verbalizzata in una tessitura sintattica irta di “[...] pause e accelerazioni, distensioni, dilatazioni e rallentamenti [...]”⁸⁹ e serrata in “[...] cadenze per lo più in $\frac{3}{4}$.”⁹⁰.

La dimensione temporale, nel romanzo del 1990, si ritmizza – volendo coniare un termine – nel $\frac{3}{4}$ e condiziona la lettura solista, performata dallo stesso Fontana. L'autore rende visivamente le parole e le pone in una condizione scenica in cui la musicalità regola meccanicamente la dinamica del gesto scenico del poeta performer, rendendo l'evento poetico monologante una fuga di stampo musicale e, allo stesso tempo, profondamente enigmatica, in cui lo spettatore deve decifrarne il messaggio e, quindi, sapersi orientare dopo averne sperimentato l'inevitabile smarrimento percettivo. Il pericolo del caos e dello smarrimento aleggia nelle pagine del romanzo e, in modo particolare, nelle performances solistiche di Fontana il quale a tal riguardo, in una lettera del 1982 presente nella raccolta poetica *Scritture lineari* del 1986, scrive: “La guida scruta l'impossibilità del gesto della mano (in congiunzione). Perdendosi. L'occhio alla regola. Le dita sul telaio. Ordito e tracce. Il percorso è semplice in teoria. La regola è meccanica. La giusta conduzione del segno verrà (come viene) decifrando gli enigmi di natura. [...] Insomma: la giusta strada, il giusto verso (o che alla fine non si tratti di percorrere un cerchio). [...] Misura per la misura, misura per misura, misura/oltre, eccesso di misura. [...] La dis-misura, Mater, è testo e pretesto. Poetico. Qualche

88 Giovanni Fontana, *Tarocco* cit., p. 117.

89 *Idem*, p. 117.

90 *Ibidem*, p. 117.

rigurgito. [...] Che il numero entri e si perda. Si sciogla. Che il numero entri e si perda nei labirinti dei segni dove conoscenza sottile è sottile inganno. [...]”⁹¹.

Ci si perde nella scrittura di Fontana, nelle pieghe meccaniche di *Tarocco Meccanico* e nelle possibilità della resa vocale intesa come circolarità numerica dove lo scioglimento non è risoluzione ma straripamento, tsunami e inondazione. Lo scioglimento del numero, di cui parla Fontana, non è risultato di una scomposizione in fattori che risolva l'enigma di una cifra complessa, ma appare piuttosto come accumulazione, moltiplicazione e confusione, elaborazione matematica di un corpo magmatico e ibrido dove la percezione dello spettatore/lettore non decifra, ma coopera, compone, elabora e sintetizza l'opera d'arte quasi chimicamente.

Nelle pagine di *Tarocco Meccanico* la lettura suona ed apre i battenti ad una dimensione percettiva dove la dinamica fisica del suono fono-sintattico ospitato nella cavità orale e microfonatissima di Fontana – coniato un superlativo che avrebbe entusiasmato Carmelo Bene – diviene la manifestazione caotica di un mare acustico dove l'anafora si frantuma in una materialità onomatopeica e allitterante, come è possibile leggere nel capitolo XLIX: “[...] / il mecco cazzuto / sottrae la virginea promessa / ... fffff / ... ffff / ... ffff / ... contessa / ... fff / ... fff / ... fff / ... fontessa / [...] a il, lumi nate coscienze / le cosce fottute / [...] / ... ffff / ... ffff / ... ffff / ... sss / ... sss / ... sss / [...] / ... mmm / ... mmm / ... mmm / [...] / ... ffff / ... ffff / ... ffff / ... voulez-vous des boisons / les gens de bon sens / oscillanoscillano caste / flussi e ri flussi cessano assaggi / sensibilmente pria sostenuti / ... fffff / ... ffff / ... fffff / quei falsi maçons mignardaient les mignottes / sotto mignardes mignonnettes / smollano, smascherano / il peccato mignon / ... fffff / ... fffff / [...]”⁹².

La dinamica delle «f», delle «s» e delle «m» scompone il suono della versificazione⁹³ di Fontana e ne rilascia una forza sonora di evidente potenza percettiva – come ho avuto modo di constatare ascoltando Fontana leggere, dal vivo ed amplificato, alcuni capitoli del romanzo – in cui il meccanismo ad orologeria innescato dalla tecnica compositiva, parafrasando già dal titolo *Arancia Meccanica* di Stanley Kubrick e, come si evince dall'Avvertenza dell'autore, si risolve in una deflagrazione sonora che agisce sul piano della *langue*, come ribadisce Marcello Carlino nella postfazione al romanzo. Il delitto commesso da Fontana alla struttura ed al linguaggio si condensa

91 Giovanni Fontana, *Lettera a Rolando Mignani in Scritture lineari (pre-testi e trascrizioni)*, Hetea Editrice, Alatri, 1986, pp. 67-69.

92 Giovanni Fontana, *Tarocco* cit., pp. 77-78.

93 Utilizzo il termine versificazione legato alla stesura del romanzo perché la scrittura di Fontana appartiene all'universo poetico in tutte le sue molteplici sfaccettature. Egli è poeta anche nel romanzo, come si evince in un passo dell'Avvertenza dell'autore in *Tarocco Meccanico* in cui l'autore stesso non si sottrae ad unire in perfetta simbiosi i confini tra prosa e poesia, citando *Silence* di John Cage: “[...] la poesia 'permette ad elementi musicali (tempo e suono) di introdursi nel mondo delle parole'. Ma anche la prosa sottostà a regole ritmiche e sonore. [...] E poi: chissà dov'è il confine tra la poesia e la prosa”? (Giovanni Fontana, *Tarocco* cit., p. 117).

in un congegno a giocattoleria, un sistema infantile che oscilla tra due fuochi, nel momento in cui il testo viene performato attraverso la voce dell'autore: da una parte l'idea di un romanzo sonoro (musicale) sperimentale che mette in crisi ogni forma di consequenzialità narrativa per dipanarsi in un grappolo di ottanta capitoli ove ricercar la trama ed orientarsi non sono che utopie da detective in stile thriller, volendo seguire le suggestioni cinematografiche evocate dall'autore; dall'altra, invece, la creazione di un sistema linguistico che non si accontenta della pagina bianca, inanellandosi in visualità sonore che diventano musica articolatissima e, quindi, corpo sonoro.

La scrittura di Fontana, a tal proposito, tende ad una pluralità, ad un tutto condensato in un volto bianco, barbuto e spinoso dalle cui fauci le parole scaturiscono con una complicatissima ed articolata tessitura musicale: i verbi si antropomorfizzano, gli aggettivi inalberano delle mostruosità difficili da immaginare se non ascoltandole eseguite vocalmente da Fontana, i sostantivi traghettandosi da lingua a lingua innescano dei colpi di scena linguistici e si spezzano in monosillabi, particelle, soffi, sbuffi, chiose e rumori.

Tarocco Meccanico è, per sua natura, un effetto, un gioco di carte che ambisce a una deflagrazione da ordigno meccanico, come spiega Carlino, che si impone anche come riflessione sulle possibilità e sugli αδύνατα della lingua in una “[...] labirintica, entropica, insistemabile, forse idiolettica esperienza del mondo [...]”⁹⁴.

Il caos del mondo si racchiude in ottanta spartiti che trovano una loro sistemazione antropica nel sistema performativo-spettacolare-solistico in cui la voce monologante di Giovanni Fontana, innervandosi con la scrittura, le parole e i suoni stilati su carta o attraverso un documento digitale, dà corpo ad una erranza percettiva ove lo smarrimento si fa gioco teatrale, sistema scenico-architettonico su cui innalzare il vuoto nostro contemporaneo.

Tarocco Meccanico è una vera e propria catastrofe, un'Apocalisse della lingua visualizzata attraverso l'esibizione monologante: non si tratta, quindi, di un monologo in senso stretto e convenzionale ma, attraverso la performance vocale, l'artista veste una pluralità cosmica che si fa orchestra, ensemble, attori e musica.

Tale forma di scrittura appare testimonianza e vocazione ad una pluralità ed interdisciplinarietà tipica dell'idioletto performativo che, come ha intuito J. L. Austin nel saggio *How to do things with words*, si manifesta in un uso alquanto “parassitico”⁹⁵ del linguaggio, sperimentato fino ad una pluralità che diviene strumento scenico ed elemento musicale condensati, armonicamente, nella veste esecutoria. Giovanni Fontana, sulla scena, è un tutto sistematico che unisce spazio e tempo seminando, nella terra sempre vergine della percezione spettatoriale, il germe di una risistemazione e visualizzazione

94 Giovanni Fontana, *Tarocco* cit., p. 123.

95 J.L. Austin, *How to do things with words*, Oxford University Press, New York, 2009, p. 22.

concreta del vuoto. La voce di Fontana, persa nella erranza della propria scrittura meccanica, si condensa in una esecuzione che prolunga l'aspetto verbale e si inanella, con fare quasi barocco, in una sorta di superfetazione continua di neologismi che, come si legge nel capitolo XVII (a mio parere, il momento più interessante da un punto di vista poetico), dilatano visivamente ed acusticamente la percezione facendo della voce solistica un meccanismo assordante attraverso una vorticoso vertigine dell'exemplum di stampo rabelaisiano che si inalbera in una progressiva elencazione di voci verbali. Tali verbi, sistemati sulla carta alla maniera di un'antica ricetta culinaria, non rimandano soltanto a delle mere azioni ma, attraverso la veste esecutoria della voce recitante declinata nella veste retorica dell'anafora, dell'allitterazione e dell'onomatopea, visualizzano scenicamente un'architettura di suoni che si potrebbero percepire in un ambiente fumoso, unto e olezzante: “[...] / chi sgocciola sgocciola / scaccola / [...] /chi tira chi asciuga chi terge i cristalli / [...] / chi snocca chi spocca chi spilla chi smerla chi tilla chi strilla chi sballa chi spalla chi spuma chi ama chi smella chi sberla chi lecca chi triglia chi tresca chi teglia chi taglia chi raglia chi strizza chi sprizza chi schizza chi stizza chi dura chi molla chi polla chi palla chi slurpa chi sfrega chi frega chi tura chi sbura chi picca chi placca chi sloppa chi lluova chi cova chi loda chi sbroda chi manna chi legna chi ciumma / [...] /: e poi, sbollentare /: e poi, spippolare per cinque minuti /:e far raffreddare /: e tagliare sottili filetti da far macerare [...] / infine tagliare tagliare con tutta la pelle (è raccomandato) / disporre disporre in un piatto d'argento / coprire di spicchi e fettine (mon dieu) / [...] / salsicce sbuffando da ser / [...]”⁹⁶.

La sonorità dell'esecuzione crea, in particolare nel capitolo XVII, una scenografia acustica che smembra i sostantivi (“[...] v'ha pori [...] la pol p'ha [...] ver s'arle [...] s'aggr'uma [...] fin isce [...]”⁹⁷) e li unisce quasi chirurgicamente confondendoli (“[...] cinqueore / [...] liquore [...]”⁹⁸), divelte in allitteranti costruzioni tese fino all'onomatopea, allo scioglilingua (“[...] / un'orda di dentes fendentes / ch'appello la palla di pollo di pelle d'apelle / capellae squartate / or più-che-mio-dio / casseruole profonde / bagnare / scolare / più svelti più svelti / per più di cinqueore / [...]”⁹⁹) ed alla costruzione virtuosistico-paradossale della citazione, come nell'immagine dell' “[...] anatra vergine e cuccia [...]”¹⁰⁰ di evidente richiamo all'episodio della vergine cuccia descritto in modo ironico e grottesco da Giuseppe Parini ai versi 510-556 de *Il Mezzogiorno*.

Il suono attraversa la scrittura del *Tarocco* di Fontana cromatizzando e dando forma scenica ad uno spazio evocato non solo dalla costruzione letteraria, ma anche dal piano della performatività attoriale dello stesso autore il quale, nella poesia *Frammento 5* del 1978 e contenuta in *Scritture*

96 Giovanni Fontana, *Tarocco* cit., pp. 36-37.

97 *Idem*, pp. 35-38.

98 *Ibidem*, p. 36.

99 *Ibidem*, p. 36.

100 *Ibidem*, p. 36.

lineari sostiene: “il fatto è che lo spazio gioca i suoi scherzi tirando all'inganno / il fatto è che le parole anche / una volta in aria / si gonfiano si gonfiano / tanto rapidamente”¹⁰¹.

È interessante riportare una riflessione di Paul Zumthor in merito alla scrittura di Fontana: “Il vocema diviene nello stesso tempo suono, parola, frase, discorso, inesauribilmente; e lo diventa nella propria continuità ritmica. È così che si può, con Giovanni Fontana, assicurare che la poesia non solo è con la voce e nella voce, ma dietro la voce, all'interno del proprio corpo, da dove vengono dominati il canto, i sospiri, i soffi, gli ansiti e tutto ciò che, al di qua e al di là del dire, è segnale dell'inesprimibile, coscienza primordiale dell'esistenza. Giovanni Fontana parla in questo senso di poesia dilatata; Henri Chopin, a proposito delle sue *Saintes phonies* evoca la dilatazione sonora. Anche se questi autori non attribuiscono alla parola dilatazione un identico senso, il loro legame, l'insieme di tutto ciò che essi rappresentano, si rivela nella referenza spaziale del radicale dilat-, che nota l'allargamento, l'amplificazione fino ai limiti, mal concepibili, di uno spazio che ci ha preceduto, ci circonda, ci permette di esistere e che perdurerà oltre la nostra esistenza. E' attraverso questi principi che la Poesia Sonora si richiama al corpo, come realtà primigenia e ultima [...]. La voce emana dal corpo totale e ad esso ci riconduce: corpus e spiritus, come scrive ancora Giovanni Fontana, ambiguo fiato, sorta di grido primigenio, sonorità destinata ad estinguersi con l'ultimo respiro, identificata da un gesto del corpo, dal gesto più semplice e più radicale: quello di vivere”¹⁰².

Lo spazio viene ricreato e testualizzato visivamente nella sonorità della componente significativa e, pertanto, non è un caso che Marcello Carlino, a proposito di *Tarocco Meccanico*, scriva: “[...] la lingua batte ossessiva, itera, reitera e così 'abboffa' le parole, ne 'gonfia' la storia di usi capricciosi e di funzionalizzazioni difformi (una storia di arbitrarietà dei significanti), le mette in comunicazione con aree di significato diverse, antinomiche.”¹⁰³

Il gonfiare di cui parla Carlino, forse citando il *Frammento 5* di Fontana, testimonia la realizzazione di un artificio teatrale di stampo fortemente solistico, per voce sola, ove la polisemia mostrifica il senso e lo dilata fino a sperimentarne gli effetti acustici, visivi e visuali insiti nella scrittura stessa.

Il romanzo di Fontana viene definito da Carlino un amplificatore¹⁰⁴ che mastica suoni, li mescola, li equalizza, li e(a)ffetta e ne restituisce un'immagine acustica di stampo fortemente teatrale dove la materia fonica si metafisicizza in una scrittura che nasce dalle temperie sperimentali della poesia sonora, vorrebbe tramutarsi in un romanzo ma, invece, deborda in uno spartito musicale per (attore) solista che, attraverso la voce performante dell'autore (esecutore), crea un sistema monologante e

101 Giovanni Fontana, *Scritture* cit., p. 134.

102 Paul Zumthor, *Poesia dello spazio, Nuovi territori per una nuova oralità*, in *La taverna di Auerbach, rivista internazionale di poetiche intermediali*, Anno I, Hatea Editrice, San Quinzano (Alatri – Fr), n° 9/10, 1990, pag. 12.

103 Marcello Carlino, postfazione a Giovanni Fontana, *Tarocco* cit., p. 130.

104 *Idem*, p. 130.

performativo dove la voce si manifesta in tutte le sue molteplici e polisemiche forme vitali, evocate dalla tecnica esecutoria e dalle protesi tecnologico-amplificative. La veste amplificatoria crea, nelle performances di Fontana, uno spazio scenico alternativo all'interno del quale la voce si plasma come materia e luogo sonoro ove l'evento performativo trova una propria dimensione visiva, visuale e intermediale. La voce forgia lo spazio scenico dove la performatività fa riferimento, in una sorta di loop infinito, ad una vocazione alla totalità, come scrive nel 1959 Carlo Belloli nel documento *Poesia audiovisuale: note per un'estetica dell'audiovisualismo* presente in appendice a *La voce in movimento* di Giovanni Fontana: “[...] l'arte di domani sarà spettacolo totale, pluridimensionale e politemporale: integrazione di immagini, suoni-rumori, colori, spazi, volumi, fonemi. Risultato collettivo e anonimo di singole partecipazioni individuali.”¹⁰⁵

La voce in movimento di stampo solistico-monologante-performativo, una volta amplificata nelle venature sintattico-fonetiche di *Tarocco Meccanico*, viene tematizzata e sperimentata da Fontana, nel 2000, attraverso la fortissima teatralità di *Chorus*, romanzo sottotitolato dallo stesso autore come «romanzo per voci a battuta libera» ove, a distanza di dieci anni da *Tarocco Meccanico*, le particolarità tecnico-visuali della voce trovano una tematizzazione ed una trattazione profonda in un sistema narrativo-scenico dove l'aspetto monologante prorompe in una vera e propria azione scenica, scandita secondo un tempo sinusoidale dell'effettistica sonora.

Il romanzo, infatti, si compone di settanta capitoli – a differenza degli ottanta di *Tarocco Meccanico* – definiti da Fontana come dei *games*, dei giochi di stampo prettamente teatrale dove la vocalità viene veicolata da indicazioni, in didascalie incorniciate in parentesi quadre ([]), dove la voce e il meccanismo interpretativo divengono strumenti di esecuzione solistica che condiziona non solo un meccanismo di lettura a voce alta, ma anche silenziosa, nel silenzio dello sguardo, che passa attraverso le parole stampate su carta, memore delle ferree indicazioni autoriali di stampo musicale. A settanta giochi (Games) – di cui l'autore ne compone ventinove definiti come vere e proprie scene¹⁰⁶ di teatro e, invece, quattro centrali in cui la voce¹⁰⁷ ne è tema e protagonista diretta –

105 Carlo Belloli, *Poesia audiovisuale: note per un'estetica dell'audiovisualismo* in Giovanni Fontana, *La voce* cit., p. 385.

106 Le scene: *La scena del canto* (Game Twelve), *Scena della morbidezza* (Game Twenty One), *Scena del soffocamento* (Game Twenty Seven), *Scena del vento* (Game Twenty Eight), *Scena dell'uomo in corsa* (Game Twenty Nine), *Scena della lavagna* (Game Thirty), *Scena della sagoma veloce* (Game Thirty One), *Scena della tavola* (Game Thirty Four), *Scena dell'erba* (Game Thirty Five), *Scena dello specchio* (Game Thirty Six), *Scena del tonfo* (Game Thirty Nine), *Scena della mutazione* (Game Forty), *Scena della pianificazione* (Game Forty Two), *Scena dell'acqua* (Game Forty Four), *Scena dell'entropia* (Game Forty Five), *Scena del silenzio* (Game Forty Nine), *Scena del buio* (Game Fifty Two), *Scena del myosotis* (Game Fifty Four), *Scena del talk-show* (Game Fifty Five), *Scena dell'automobile* (Game Fifty Six), *Scena dello zapping* (Game Fifty Eight), *Scena dell'ironia e della menzogna* (Game Sixty), *Scena del film* (Game Sixty One), *Scena degli appunti ritrovati e del ritorno a scuola* (Game Sixty Two), *Scena della distrazione* (Game Sixty Three), *Scena del contratto* (Game Sixty Five), *Scena dei passi* (Game Sixty Six), *Scena della certezza* (Game Sixty Nine), *Scena finale* (Game Seventy).

107 La voce: *La voce in prestito* (Game Fifteen), *La voce scambiata* (Game Nineteen), *Il mercato delle voci* (Game Twenty Six), *Le voci a raffica* (Game Thirty Two).

corrispondono altrettante precise indicazioni interpretative¹⁰⁸ e/o didascalie di stampo orchestrale/attoriale, chiuse in parentesi quadre e poste in sottotitolo ai vari Games, modulanti l'evoluzione, il ritmo, il colore ed il carattere della voce monologante dell'autore, che viaggia attraverso le pagine del romanzo come un'atmosfera acustica di forte impatto visivo ed emotivo.

Non è un caso che l'edizione di *Chorus*, proposta dall'editore leccese Piero Manni, contenga un CD su cui è inciso *Il gioco delle voci*, opera divisa in tre tracce distinte: *Voci 1*, *Voci 2* e *Voci 3* dove è possibile ascoltare, attraverso la performance vocale di Fontana, l'intero Game Thirty Two (*Le voci a raffica*) in crescendo. L'ascolto del CD – avendo davanti agli occhi anche le pagine del romanzo – dilata la percezione della pagina scritta e forgia uno spazio compositivo dove l'effettistica e l'amplificazione, equalizzate e missate a posteriori in studio di registrazione attraverso un ulteriore atto creativo, creano un interessante campo di tensioni dove il contenuto del Game si (meta)fisicizza in un sistema orchestrale il cui significato, come ha ben spiegato John Cage in *Silenzio*, “[...] è deciso da chiunque lo veda e lo senta.”¹⁰⁹

L'ascolto, pertanto, coopera alla realizzazione della composizione, suggellando il circuito performativo innescato dalla scrittura, dall'esecuzione vocale e dal meccanismo ricettivo; inoltre visualizza la scrittura e ne elabora i significati al livello delle corrispondenze emozionali, tipiche della ricezione dello spettatore, attraverso un utilizzo della voce che viene minuziosamente testualizzata nei vari Games del romanzo e, in modo particolare, nel Game Thirty Two dove il crescendo dell'indicazione interpretativa innesca un meccanismo iperbolico in cui la voce viene aggettivata oltre un centinaio di volte. L'aggettivazione continua dà vita ad un complesso sistema sonoro dove l'immagine della voce – declinata nel solismo monologante dell'esecuzione performativa su nastro o dal vivo – si pluralizza in un condensato orchestrale teso ad una dirompente accumulazione ad elenco, spinta sempre più verso l'estremo della musicalità e, alla fine del Game, scissa in un silenzio disarmante che scava nel corpo e si spegne, nella pagina scritta, come il fischio di un treno che si allontana.

Il silenzio chiude l'enumerazione dell'aggettivazione e stempera il frastuono assordante della componente vocale ed esecutiva: “Il silenzio covava nidi freddi. Nelle orecchie. Nei visceri. A fondo nel cervello. Cacciava dalla tasca un fischio duro e forte. Morse il bocchino. Tra i denti tutto

108 Indicazioni interpretative: concitato, inquieto, ventoso, secco, largo, minuetto, nudo, lentamente, dimesso, staccato, modulato, glissando, espanso, misterioso, scomposto, angosciato, trepidante, ansioso, con apprensione, irrequieto, aspro, disorganicamente, intricato, severamente, sottilmente, discontinuo, tortuoso, con moto, freddo, geometrico, dilatato, crescendo, meccanicamente, luminosamente, disarmonicamente, spento, penosamente, fatalmente, misurato, con equilibrio, disordinatamente, precipitando, snervante, elettrico, stagnante, convulso, con impegno, aspro, fluido, esaltante, staccato, ondivago, violento, ritualmente, schizofrenicamente, smembrata, sensualmente, smoderato, aguzzo, free, rallentato, cablato, rapido, ossessivo, largo, scostante, enigmatico, lucidamente, frizzante, coro.

109 John Cage, *Silenzio*, Shake Edizioni, Milano, 2016, p. 123.

stretto. Labbra affilate. Con splendida energia. Fischio su quel silenzio finché il fiato resse.”¹¹⁰

Il silenzio, posto non a caso alla fine del Game intitolato dall'autore *Le voci a raffica*, chiude e pone un sigillo sul vertiginoso processo centripeto messo in moto dall'accumulazione dove i vari aggettivi legati alla voce ed alle voci, si susseguono in una rapida sequenza di stampo infinitesimale e di forte carattere esecutivo. L'aspetto esecutorio dell'elencazione aggettivale testimonia un carattere decisamente teatrale e virtuosistico del romanzo sonoro, di stretta ed evidente evocazione della tecnica letteraria del catalogo, dell'elenco e della retorica dell'accumulazione come ha sapientemente trattato Umberto Eco nell'opera *Vertigine della lista*.

L'amore quasi feticista per l'iterazione continua, a partire dal catalogo di matrice omerica e dall'enumeratio medievale – è impossibile non menzionare le vertiginose liste presenti nelle fauci del mastodontico *Gargantua e Pantagruel* di François Rabelais – rappresenta un'occasione virtuosistica molto presente in diverse forme di scrittura – dal poema epico, al romanzo, alla drammaturgia contemporanea¹¹¹ – e, in modo ancora più evidente, nell'arte figurativa, quasi a voler esplicitare quel principio di amplificazione oratoria che in letteratura e nelle altre arti, come si legge in Eco, assume varie forme: “[...] liste *panegiriche* o *encomiastiche*, [...] *congerie*, [...] *metabole* [...] *commoratio* (o indugio, insistenza) [...] *parafrasi* [...] *incrementum* o *climax* o *gradatio* (il procedimento inverso è il *decrementum* o *anticlimax*) [...] *anafora* [...] *asindeto* [...] *polisindeto* [...]”¹¹².

Il virtuosismo vertiginoso dell'accumulazione innesca in Fontana una sorta di sentimento assordante che, nel momento in cui il testo attraversa i battenti dell'esecuzione solistico-monologante, si inalbera in una ricerca affannosa del frastuono, del rumore e di una visualizzazione del chiasso che, declinato nell'iperbole e nel climax come accade nel misurato tono del Game Thirty Nine (“I cani. Il tram. Il sovraccarico dei toni. Le carpenterie metalliche. I martelli. In drums machine. Tutto spiegato al massimo volume. Sguaiato. Mostruoso. Gridato. In selvaggia potenza intermediale. Iperbolico. Ululato. Gracchiato. Un vecchio modello di trasmettitore. Speakers da gran complesso rock. La radio a cassa cupa. Le trombe a culo aperto. La voce del padrone in tuba. In tromba. A carte quarantotto. Cotto. Agognata tivvù a volume pieno. Che supera. Sfonda. Amplifica il sistema. Dinamizza. Oppone. Crescente. In discomusic. Bo-be-o-bi. Mi-Fa. Mi-Fa. Streeaming. Mi-Fa. Mi-Fa. Ba-du-ba-di-Aaah-ja. Sca-ra-bi-da-di-stuuu-dah. Doo-wop. Stomp. Doo-wop. Ciddi. Ciii. Diiidi. A tutto campo. A tutta. Start. Mi. La. Siiii. La. Miiii. Si. Mi-La. In overdose. In over.”¹¹³), si

110 Giovanni Fontana, *Chorus, romanzo per voci a battuta libera*, Piero Manni, Lecce, 2000, p. 110.

111 Importanti ed evidenti segni di accumulazione si ritrovano, nel panorama drammaturgico italiano contemporaneo, in alcune opere di Alessandro Bergonzoni (*Nel*), Enzo Moscato (*Luparella*) e, soprattutto, Mimmo Borrelli (*Sanghenapule*).

112 Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Orio al Serio (Bg), 2009, pp. 134-137.

113 Giovanni Fontana, *Chorus* cit., pp. 130-131.

traghetta verso scene di fluido silenzio totale, come accade nel Game Forty Nine totalmente in silenzio (“-..... [..]”¹¹⁴), forse di rimando allo stesso John Cage.

Il silenzio di Fontana non è altro che un meccanismo fluido. Non si tratta semplicemente di una interruzione, di una frattura nel contesto narrativo, quanto piuttosto di una pausa scenica di beckettiana memoria, ovvero di uno spazio in cui la dilagante acquosità del silenzio straripa dalle pieghe della pagina scritta e, nell'esecuzione orale, acquista un potente valore alterato di percezione. In Fontana il silenzio è l'emblema più evidente di uno stranissimo horror vacui che moltiplica i sensi ed assorda in un ossimoro che avrebbe entusiasmato John Cage il quale, nella *Conferenza su niente*, parla del piacere estremo del vuoto e del niente: “Io sono qui, e non c'è nulla da dire. [...] Quello che serve a noi è il silenzio; ma al silenzio serve che io continui a parlare. [...] Non ho nulla da dire e lo sto dicendo e questa è la poesia che mi serve. Quest'arco di tempo è organizzato. Non dobbiamo temere questi silenzi, - possiamo amarli. [...] è come un bicchiere vuoto in cui puoi in ogni momento versare di tutto [...]”¹¹⁵.

L'essenzialità del silenzio, nel gioco di *Chorus*, si alterna costantemente a un uso assordante ed amplificato dell'anafora, come accade nel Game Fifty interamente composto di termini in ripetizione continua («forne» e «fornelle» si ripetono per settantaquattro volte; «gasse» per novantotto volte; «stufe» per trentuno; «cucine» per ventisette ed infine «signora» per ventitré volte) oppure nel Game Sixty dove il verbo potere viene coniugato al condizionale, in anafora, per ventitré volte.

La ricorsività numerica utilizzata da Fontana sembra declinare un tipo di scrittura esecutiva dove il corpo si innesta, quasi con fare geometrico, in un utilizzo proteico della tecnologia che dilata le possibilità epidermiche e robotizza i meccanismi percettivi.

Nel Game Sixty Four, infatti, si parla di un occhio che zooma “[...] nello schermo seguendo il cursore e scaglia lontano atomi a milioni [...]”¹¹⁶, mescolando biologia e tecnologia in un insieme mostrificato e ibrido estremamente evidente anche nelle performances pubbliche dell'autore. Fontana, sulla scena, agisce come elemento corporeo innestato in un sistema sonoro amplificatissimo e innervato in cavi, aste, amplificatori, microfoni, schermi che duplicano l'immagine e ne dilatano la percezione con fare quasi endoscopico. L'immagine dell'occhio che zooma, di rimando a certe atmosfere molto care ad Isaac Asimov, Philip Dick o – in un contesto prettamente cinematografico – a David Cronenberg, mescola in un sistema unico corpo, voce e tecnica attraverso quella che lo stesso Fontana definisce meccanismo intermediale.

La particolarità solistica delle performances di Fontana sta in un'architettura sonora articolatissima

114 Giovanni Fontana, *Chorus* cit., p. 171.

115 John Cage, *Silenzio* cit., pp. 141-142.

116 Giovanni Fontana, *Chorus* cit., p. 226.

in cui l'artista dà spazio ad una testualità intermediale che, innervandosi nelle cavità orali del poeta-performer, prorompe nell'uditorio in una sorta di tempesta sonora in cui l'espressività veicola la percezione simultanea dello spettatore attraverso un sistema di significanti vocali e tecnologici grazie alla cui commistione lo spazio, la musica e l'amplificazione si legano geometricamente nell'evento performativo. Il meccanismo intermediale, dilatato attraverso le protesi tecnologiche, fa dello spazio scenico e del corpo del poeta performer un sistema unico di stampo fortemente monologante dove la voce solista dell'esecutore tende ad una ulisside erranza scissa, come intuisce Philippe Quéau, in «scena» e «labirinto».

Per Quéau la «scena» testimonia la linearità di un percorso rettilineo e geometricamente chiaro che, scrive Fontana, “[...] libera agli occhi di tutti, in piena luce, l'evidenza del punto di vista, la semplicità della prospettiva [...]”¹¹⁷. Il «labirinto», invece, è l'esatto contrario: campo di forze che aboliscono ogni illusione prospettica e creano tortuosi e misteriosi intrecci¹¹⁸, luogo dell'oscuro, del segreto e dell'ombra. Le differenze tra scena e labirinto proposte da Quéau si mescolano, anch'esse ibridandosi, in una concezione della scena/evento performativo solistico che, secondo Giovanni Fontana, si rifà al mito omerico dell'Odissea, ovvero del viaggio di un Ulisse errante attraverso un nostos, un viaggio di ritorno dove la seduzione prospettica e la confusione labirintica cedono il posto ad un arcipelago, una mappatura lacunosa¹¹⁹ persa nel mare della significazione spettacolare.

Il processo di ricezione dell'evento performativo di Fontana, quindi, corrisponde ad un movimento circolare attraverso un arcipelago concentrico dove spazio, corpo, partitura poetico/sonora e tecnologia non sono altro che le isole attraverso cui il poeta/attore solista si muove nella dinamica della creazione. Lo spettatore della performance solista segue il percorso tracciato dal poeta in un diagramma di frequenze e glissati sonori, che forgiavano una nuova concezione ulisside dello spazio scenico: un fluttuare in mare aperto attraverso mondi lontani tra loro ma, in questa nuova non-prospettiva, tenuti assieme attraverso le rotte invisibili, pur se fortemente percettibili, della tecnologia.

Scrive Fontana, a proposito della tecnologia legata alla produzione poetico-performativa: “Le tecnologie hanno consentito di evidenziare i suoni impercettibili del corpo, di amplificare il flatus più recondito e, addirittura, di generare nuovi universi vocali attraverso la vastissima gamma degli effetti dovuti all'utilizzazione del microprocessore o attraverso l'ampio quadro delle tecniche digitali: dalle sovrapposizioni ai montaggi, dalle accelerazioni alle variazioni timbriche e di scala, dai riverberi agli echi, fino al totale sconvolgimento dei diagrammi acustici iniziali, attraverso l'uso

117 Giovanni Fontana, *La voce cit.*, p. 99.

118 *Idem*, p. 99.

119 *Ibidem*, p. 99.

di interfacce e tramite manipolazioni di frequenze e ampiezze.”¹²⁰

Le performances (soliste) pubbliche di Fontana, ma anche la sua produzione poetico-narrativo-visuale, testimoniano una sperimentazione continua non solo sul piano linguistico, ma anche sulle possibilità dello spazio scenico di rinnovarsi continuamente attraverso le continue e labirintiche, proteiformi manifestazioni della poesia sonora contemporanea riverberata, amplificata, dilatata e manipolata attraverso complessi diagrammi tecnologici di diretto stampo musicale/elettronico. Adriano Spatola, poeta performer e profondo innovatore delle possibilità insite nel suono e nel verso novecentesco, ha molto insistito sulle possibilità strutturali della poesia sonora relativamente al problema dello spazio scenico innescato dalla performance. In riferimento a *Ça+Ça*, poema sonoro lungo due giorni¹²¹ e andato in scena a Milano il 4 e 5 Aprile 1987 presso il Teatro dell'Arte, Spatola parla delle possibilità di rinnovarsi che lo spazio teatrale ha attraverso l'apporto della poesia sonora contemporanea che collabora alla creazione ed alla concezione di nuovi spazi scenici “[...] ispirati persino alle *regole classiche* dello spettacolo [...]”¹²².

Per Spatola, quindi, la poesia sonora è un genere di spettacolo o, volendo utilizzare un'espressione più sintetica, un genere spettacolare che, a partire dalle proprie espressioni esecutive e performative, getta le basi per una nuova definizione di artista solista il quale, nel momento in cui declina se stesso attraverso il sistema esecutivo-performativo, tende ad una pluralità e ad una complessità dell'evento spettacolare.

L'intermedialità e la polisemanticità di linguaggi plasma un artista completo che, a partire dalle espressioni più estreme della vocalità, passando attraverso le avanguardie musicali e coreutiche, fa della propria figura sulla scena, al momento dell'esecuzione solista in pubblico, l'archetipo visuale di una nuova spazializzazione dello spettacolo. La pluralità e la totalità a cui aspira la poesia sonora, da Marinetti al mondo nostro contemporaneo, dà vita a una nuova definizione di spazio scenico inteso come campo di tensioni in cui la casualità – tipica dell'evento performativo – è “[...] presente nell'estremo sforzo del corpo e della voce in rapporto con il sovrapporsi di tecniche meccaniche (le luci, la musica registrata, le diapositive, ecc.)”¹²³. Spatola, nel suo articolo riguardante *Ça+Ça* del 1987, cita l'esempio di Joël Hubaut il quale, nel definire le sue performances poetiche come poemi attivi, attribuisce all'evento poetico spettacolare una condizione di atto teatrale di stampo totale, unico e violentissimo – sembra ricordare certe dichiarazioni dello stesso Carmelo Bene – dove il meccanismo mostrificante della dilatazione pone il fatto teatrale in una condizione di costante

120 Giovanni Fontana, *La voce* cit., p. 99.

121 Adriano Spatola, *Ça+Ça. Un poema sonoro lungo due giorni. Al Teatro dell'Arte di Milano la poesia sonora inventa nuovi spazi scenici* in *La Taverna di Auerbach, rivista internazionale di poetiche intermediali*, Anno I, 1987, Hetea Editrice, (Alatri – Fr), 1987, p. 96.

122 *Idem*, p. 96.

123 *Ibidem*, p. 97.

esplosione e, allo stesso tempo, di implosione. Per Spatola la concezione teatrale di Hubaut è di una disarmante assolutezza dove la pirotecnia della veste sonora, attraverso le mirabolanti esecuzioni vocali, tende ad un tutto, ad una parola totale e all'inevitabile realizzazione di uno spazio sonoro in cui accade l'azione teatrale. Nelle esecuzioni solistiche del poeta performer, il ritmo innestato dallo spazio scenico sonoro visivo-visuale tende alla tensione e alla dilatazione in cui la voce si sposa con le sperimentazioni più estreme della musica novecentesca, fino a defluire in un silenzio che non nega ma dilata il meccanismo percettivo. Attraverso le complesse e amplificate architetture della vocalità Adriano Spatola, in riferimento al gruppo *Le Quatuor Manicle*¹²⁴, parla della messa in scena della voce e della messa nella scena della voce in cui il rigore dell'evento performativo a livello sonoro si innesta in quello che Spatola chiama sforzo muscolare¹²⁵ tipico della performances e del tempo in cui l'evento teatrale, organizzato e razionalizzato attraverso il sistema esecutivo-architettonico-sonoro-musicale, diviene segno per la creazione di una nuova forma artistica totale. Il corpo del poeta che legge in pubblico, solista ed esecutore dell'evento performativo, plasma una figura di artista monologante ibrido – epidermico [corpo] e tecnico [amplificazione] – in cui il testo letto, una volta raddrizzato in verticale¹²⁶ davanti agli occhi dello spettatore poiché coricato sulla carta¹²⁷, viene reso leggibile visualmente e fisicamente presente¹²⁸. La voce in movimento del poeta solista inscena un'azione totale nella multimedialità e nell'intermedialità dell'evento performativo.

124 Si tratta di un gruppo nato nel 1981 alla Maison Manicle, non lontana da Aix-en Provence, e formato da Nanni Balestrini, Jill Bennett, Liliane Giraudon e Jean-Jacques Viton. Il principale interesse del gruppo è, a partire dai primi anni '80 del XX secolo, l'idea della messa in voce di testi poetici e la creazione e scelta di testi collettivi ed esterni i cui elementi costanti possono essere sintetizzati in: ritmo, contrasto timbrico, respiro e silenzio.

125 Adriano Spatola *Ça+Ça* cit., p. 103.

126 *Idem*, p. 105.

127 *Ibidem*, p. 105.

128 *Ibidem*, p. 105.

2 – Monologhi poetici: i dolori incurabili di Patrizia Valduga

La poesia sonora, a partire dalle sperimentazioni futuriste dei primi anni del Novecento ad oggi, inventa e forgia nuovi spazi scenici per l'esecuzione solistica, nuove concezioni della teatralità del momento performativo in cui la voce del poeta, oltre a sfiorare sempre di più quelle che sono le dinamiche della composizione musicale ed oltre a forgiare attraverso la testualità e l'amplificazione una nuova idea di spazio scenico per la performance, tende inesorabilmente a plasmare una nuova figura creativa: il poliarista. Tale immagine, forse evocata dalle utopie performative relative al concetto di arte totale o di poesia totale¹²⁹, racchiude in sé il germe di una specificazione professionale in campo poetico-spettacolare in cui le dinamiche del corpo, della voce, delle sperimentazioni in campo musicale ed elettronico si condensano in un'unica figura spiccatamente spettacolare. La voce e il gesto del poeta danno vita ad una forma d'arte solista che inscena una condizione d'artista dilagante dai confini stretti della produzione poetica per diffondersi in ambiti specificatamente spettacolari, performativi e pertanto teatrali.

La teatralità di un poeta che esegue le proprie partiture, attraverso un sistema di amplificazione e davanti ad una platea di spettatori, si sposa perfettamente con questa nuova immagine del poliarista scaturito da una temperie intermediale. Il poeta poliarista unisce, in sé, forme ed universi separati¹³⁰, volendo citare Fontana, che trovano un punto di coesione in una specificità teatrale di stampo quasi registico-drammaturgico che coniuga le dinamiche del corpo e della memoria “attraverso una diversa concezione della materialità del linguaggio, sostenuto dalla voce, ma da una voce altra, che se da una parte ci ricollega ad un regno dell'oralità scomparso, dall'altra, grazie ai nuovi strumenti di sintesi sonora si pone sul fronte di una vocalità inascoltata [...]”¹³¹.

Memoria, corpo e voce rappresentano i tre elementi antichissimi che – di diretta derivazione dalle regole della retorica antica e supportati, a partire dai primi anni del XX secolo, dall'apparato tecnologico – condizionano la nuova produzione poetica e specializzano tecnicamente la figura del poliarista. I tre elementi, pertanto, non possono non ricordare quelli che sono i minimi comuni denominatori dell'arte teatrale e i poli essenziali attorno ai quali la veste attoriale si innesta generando l'universo spettacolare. La scenicità del poeta poliarista vive in una dimensione creativa

129 Il concetto di poesia totale viene molto ben trattato nell'opera: Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino, 1978. Secondo Giovanni Fontana, di rimando al saggio di Spatola, la totalità “[...] deve esprimere anche il dubbio, il vuoto, il silenzio, l'interrogazione che si sposa alla molteplicità, alla possibilità infinita delle relazioni, alla pluralità dei modi, all'intreccio delle tensioni. Non si tratta di una totalità che si estende su coordinate spaziali tarate sulla verità e l'evidenza, si tratta di una totalità problematica che rincorre e dilata il tempo. Si tratta dell'integrità che ingloba il suo contrario, della dinamica delle opposizioni che si sviluppa nel labirinto vorticoso della coscienza, dove l'intelletto gioca coi sensi.” (Giovanni Fontana, *La voce* cit., p. 261).

130 Giovanni Fontana, *La voce* cit., p. 261.

131 *Idem*, p. 261.

in cui la produzione letteraria tende a svincolarsi sempre di più dalle proprie specificità settoriali per dilagare inesorabilmente in altri linguaggi, in un vortice intermediale.

I poeti performer leggono i loro testi in pubblico o li dicono (recitano?) a memoria, li eseguono scenicamente attraverso un sapiente utilizzo del corpo, della voce e delle equalizzazioni amplificatorie, spesso supportati da immagini in proiezione e quasi sempre condizionati da una musica ad hoc o non ad hoc che coopera all'evento poetico-performativo. La nuova figura di poeta che ne viene fuori si presenta in tale contesto come un artista solista che viaggia su traiettorie monologanti, assumendo su di sé i caratteri orchestrali di una composizione complessa, polivalente, plurima ed intermediale che visualizza i significanti e ne irradia l'energia alla platea di spettatori.

I versi divengono partiture da copione¹³² e la scrittura dilata, amplifica e sviluppa fino ai massimi sistemi il proprio universo tecnico. Il momento della scrittura si sposa e si completa con il momento spettacolare-performativo in cui la voce resta il perno attorno al quale si inscena il nuovo atto creativo. La voce del poeta ri-scrive il testo rendendone evidenti le componenti epidermiche e visualizzandone l'anima, il significato sepolto nelle pieghe del dire.

La memoria vivifica il testo messo in voce, attraverso le abilità esecutive del poeta, e lo fa rinascere continuamente ad ogni messa in scena: tale reviviscenza, soprattutto dopo le intuizioni di Konstantin Stanislavskij, Orazio Costa e Giorgio Strehler, continua ad essere nel nostro universo contemporaneo, il vero e solo mistero dell'arte segreta dell'attore.

Attraverso il processo fisico di memoria, il verso scritto sulla pagina, una volta traghettato nelle dinamiche della memorizzazione, viene “dilatato nello spazio, affidato alle vibrazioni dell'aria, al ritmo, verrà contrappuntato al gesto, dalla luce, dal colore, verrà lanciato in rete, [...] verrà vissuto con il corpo, nel corpo; verrà offerto al pubblico, condiviso non solo razionalmente ed emotivamente, ma anche sensualmente, a livello di pulsazione e di pulsione, e materialmente, a livello di contatto diretto; verrà sentito non solo con le orecchie e con tutti gli altri sensi, ma anche con lo stomaco, con il muscolo cardiaco, con gli organi sessuali.”¹³³

Il nuovo poeta pluriartista dice i suoi versi incanalandoli nel dinamismo di una voce che assume potenti valori intrinseci ed estrinseci all'evento performativo-spettacolare-solistico: la voce armonizza i significanti, getta le basi per un nuovo spazio scenico sonoro e visualizza il mondo sepolto tra le pieghe dei versi imponendosi, davanti agli occhi dello spettatore, come vera e propria azione scenica. Relativamente al problema della voce, in riferimento all'immagine quasi utopistica del poeta poliartista, è doveroso riportare le parole di Fontana: “La poesia nasce, perciò, dietro la voce, per estendersi con la voce, nella voce: voce signora del linguaggio, ma anche padrona del

132 Giovanni Fontana, *La voce* cit., p. 262.

133 *Idem*, p. 264.

canto, padrona di sospiri, soffi, sbuffi, balbetti, brontolii, bisbigli, fischi, risa, schiocchi, ansiti, aneliti, rutti e pernacchie. La voce è segnale dell'inespresso. Va oltre il dire. Racconta l'indicibile ancor prima di dar corpo alle parole. La voce è corpus e spiritus, androgineo flatus, coscienza primordiale dell'esistenza (primo grido) ed estrema consapevolezza della morte (ultimo grido).

La voce del poeta risuona nel profondo: nelle pieghe cerebrali, come nei più oscuri meandri del corpo, nella memoria come nell'inconscio, nelle capacità come nelle intenzioni. Il flusso fonico si presterà ad evocare il suo doppio. Richiamerà la voce dell'inesistente. Risalirà alle origini sottoponendosi al gioco delle amplificazioni, delle scomposizioni, delle dissoluzioni, delle riapparizioni. La poesia, perciò, muore e rinasce nella voce: la voce muore e rinasce nel suono.”¹³⁴.

Tra coscienza primordiale dell'esistenza ed estrema consapevolezza della morte si pone il lavoro della poetessa Patrizia Valduga, nostra contemporanea, che vaga tra le due grida menzionate da Fontana alla maniera di una fioca luce tagliente come un rasoio, all'interno di un universo nebuloso, nero e olezzante di liquori, lacrime e medicinali che tanto condizionano la sua scrittura.

La scrittura di Patrizia Valduga nasce nel tripudio della regola, del rigore assoluto e del ritorno alle forme chiuse all'interno delle quali, quasi tali forme fossero teche sacre di una sagrestia, la poetessa inserisce un corollario antico, archetipico ed ancestrale di un vero e proprio catalogo dei dolori e delle meraviglie più intime, isolate e concentrate nell'animo umano.

Se per Fontana la forma si manifesta in quanto partitura, de-strutturazione di pluriverso poetico che tende sempre più a confondersi con le metamorfosi del linguaggio musicale, con le evoluzioni dell'apparato tecnologico e con le manifestazioni visive e visuali del cinema e dell'arte contemporanea, il caso di Patrizia Valduga si manifesta come l'esatto opposto: una versificazione che sposa le forme più antiche della scrittura poetica come il sonetto, la lauda o la quartina con una ferrea dimensione versificatrice che, a partire dal distico elegiaco e dal serventese, si traghetta verso la dimensione dell'endecasillabo, vera struttura attorno alla quale si inanellano le parole delle ultime composizioni della poetessa. Patrizia Valduga è depositaria di una eredità poetica di antiche memorie, una memoria fragile come la sua pelle bianca o come la sua voce che, nei readings pubblici, inscena una dimensione di dolore, solitudine, ansia e medicinale discesa verso la fredda terra tombale che sembra ricordare certe atmosfere evocate da alcuni componimenti di Emily Dickinson.

La vocalità al microfono di Patrizia Valduga, supportata non dalla lettura ma da un processo di memorizzazione continua del testo¹³⁵, ondeggia sui suoi versi come una sorta di silhouette sonora

134 Giovanni Fontana, *La voce* cit., pp. 263-264.

135 Patrizia Valduga impara a memoria le sue poesie che recita pubblicamente. Il foglio bianco, per lei, è solo uno strumento di conservazione storica del testo. La Valduga sostiene che imparare a memoria sia una sorta di processo psichico mirato al tentativo di conservare, nell'universo mnemonico, quanti più tesori letterari possibili che potrebbero scomparire o disintegrarsi del tutto a causa di una calamità naturale. La fobia della catastrofe, del

che, sebbene lontana dai virtuosismi musicali delle sperimentazioni poetiche novecentesche, innesca un processo di “[...] autocitazione che attiva la dinamica del riflesso tra il *pre-testo* e la performance [...]”¹³⁶.

Quando Patrizia Valduga dice a memoria le sue poesie davanti ad una platea di astanti, il sistema performativo non presenta una esecuzione di stampo musicale ma, in un processo più interiorizzante, pone il testo in una dimensione di autopoiesi, una auto-rigenerazione continua in cui la poesia, una volta messa in voce, assume il valore ancestrale di una ibrida e mostruosa simbiosi mistica e concreta tra soggetto ed oggetto, spazio e tempo, interno ed esterno, Eros e Thanatos.

Se le esecuzioni solistiche dei poeti sonori contemporanei mirano ad una poesia totale e dilatata – come sostiene Giovanni Fontana a proposito di Henri Chopin – nel caso di Patrizia Valduga, invece, la dilatazione si appella ad una identificazione totale tra testo e poeta il quale, memorizzate le parole, non le rende fisicamente ma le celebra, le fa rinascere a nuova vita.

La Valduga fa del proprio corpo il solo ed unico spazio sacro, ultimo ed antico approdo in cui – volendo parafrasare le parole di Paul Zumthor a proposito della sua idea di poesia nello spazio – viene celebrato “[...] l'incontro tra il linguaggio e il mondo [...]”¹³⁷ e viene riconsegnata al pubblico di astanti/ascoltatori/spettatori quel senso di opacità della scrittura¹³⁸ che sposa l'immateriale con la fisicità del corpo in una temperie fortemente performativa.

Patrizia Valduga dice le sue poesie pubblicamente, con o senza microfono, e il suo corpo immobile, nero e incastonato in una condizione atemporale di decadente e viscontiana memoria¹³⁹, diviene il canale attraverso cui si traghetta la sua poesia come un flatus vocis, ultimo anelito di vita dove il supporto tecnico dell'amplificazione scompare del tutto ed una dimensione assolutamente povera e scarna si impadronisce della manifestazione performativa.

La voce di Patrizia Valduga è uno strumento solista acustico. Non ha bisogno di accompagnamento musicale per manifestarsi scenicamente, il microfono diviene solo un mero strumento – da convegno o da premio letterario – che dà volume alla voce e ne amplifica la portata dinamica.

La voce della poetessa vive e si manifesta come il canto spento di un usignolo ferito che irrompe nell'uditorio come la manifestazione acustica della tragedia, il senso ultimo di uno sprazzo di vita che si fa Requiem, medicamenta e quartine dolorose. La poesia di Patrizia Valduga, nelle sue dizioni pubbliche, si tramanda attraverso la declinazione cronachistica di una passione incurabile,

naufragio, dello sprofondamento e della cancellazione tormenta le notti di Patrizia Valduga.

136 Giovanni Fontana, *La voce* cit., p. 264.

137 *Idem*, p. 265.

138 *Ibidem*, p. 265.

139 Il look della poetessa rimanda a certe atmosfere care al Visconti de *La caduta degli dèi* e, quindi, ad una Germania in cui l'odore della polvere da sparo, volendo citare Franco Battiato, e dell'alcol nelle serate mondane naziste tingono l'atmosfera di una pesante e proletica discesa verso una dimensione tombale.

ovvero in quanto percorso irto di stazioni, dolori, misteri e pause lunghe la cui energia vitale ed organica non dà corpo al verso ma ne ricostruisce, muscolarmente e affettivamente, la propria dimensione opaca. Il percorso passionale di Patrizia Valduga non esegue il testo ma ne vitalizza la forma chiusa in cui esso è imprigionato, in un atteggiamento di vivificazione della materia insita nell'oggetto poetico. Le parole della poetessa milanese descrivono una condizione esistenziale che si chiude in una teca rigidissima di estremo rigore formale in cui la declinazione dell'esperienza passionale monologa e si auto-ritrae di continuo, in un gioco teatrale di palese memento lirico.

Il lirismo spiccato delle poesie della Valduga incastona la crocefissione di un'identità che parla continuamente di sé, del suo essere per dipartirsi dalla vita, del proprio lungo ed estenuante calvario sulla Terra e della ricerca affannosa di un amore che possa tamponare, come dopo una lunga battaglia, dolorose e profonde ferite inferte sulla carne bianca dei sentimenti.

Ogni componimento di Patrizia Valduga ritrae una forma di dolore e ne racconta le conseguenze in una dimensione dell'io assolutamente ritrattistica: l'io appare ovunque, in anafora ("Lasciamo, Amore, ch'io non son più io! [...] Io non son io, non è quest'io che trema [...]"¹⁴⁰), in rima a fine verso e, spesso, imprigionato all'interno di parole-chiave ("[...] grata diviene quanto il van desio. [...] ben ch'il cuor sia pur mio; / altrove sta da me, m'ha detto: <<Addio! [...] Cuore mio senza cuore, disumano [...]"¹⁴¹), veri demoni che volteggiano nelle pieghe del verso inscenando il patimento e la desolazione.

Nella poesia *Lasciami, Amore, ch'io non son più io* si viene a creare, pertanto, una strana simbiosi tra io e cuore, due elementi che si ripetono in anafora e specularmente ("[...] Io non sono io, [...] Cuore mio senza cuore [...]"¹⁴²) in un movimento claustrofobico e monologante di autoanalisi e di carattere, a tratti, psichiatrico¹⁴³. L'io poetico trema e patisce il movimento indipendente del cuore che nel suo amare invano realizza, all'interno del costruito poetico, una dimensione individuale talmente forte da rendere il componimento un vero e proprio monologo di dolore in veste poetica. Se si provasse ad immaginare la voce della poetessa, accasciata sulle parole di tale componimento, si comprenderebbe ancora di più quanto la materia vocale di Patrizia Valduga dipinga una dimensione di dolore, lirica e violentemente esposta ad un pubblico di lettori/spettatori/astanti da teatro anatomico o da Grand Guignol denso di malattia.

La Valduga fa dell'io uno strumento teatrale di auto-rappresentazione del dolore che viene inscenato

140 Patrizia Valduga, *Carteggio*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia*, Einaudi, Torino, 1998, p. 33.

141 *Idem*, p. 33.

142 *Ibidem*, p. 33.

143 Non è un caso che tale componimento (*Lasciami, Amore, ch'io non son più io*) abbia una sorta di epigrafe lapidaria che sembra scaturita da un prontuario medico o da una testualità diagnostica da ospedale psichiatrico: *Mostra gli strani effetti di afflittione cagionati in lei dal suo cuore che, dopo averle fatto oltraggio et ingiuria, dipartissi.* (Patrizia Valduga, *Carteggio* cit., p. 33). L'uso della sintassi di stampo latino (afflittione, et) ed antico (dipartissi) aumenta ancora di più la dimensione tombale che riecheggia nell'epigrafe e nell'intero componimento.

e vivificato attraverso le sue dizioni pubbliche e le sue letture. Si percepisce, pertanto, una decisa vocazione drammatica che tinge i componimenti di Patrizia Valduga di una decisa necessità del testimone al proprio dolore: i suoi testi necessitano di spettatori o di astanti che con pazienza – mi viene da pensare agli spettatori della Valduga come pazienti, nella doppia accezione del termine – divengono i testimoni ed i custodi del racconto di una condizione umana.

L'intimità della poetessa è io poetico condannato a cantare, quasi sempre attraverso l'utilizzo della prima persona¹⁴⁴, un'esperienza del dolore fortemente drammatica e drammatizzata.

Il teatro sfiora lo stile di Patrizia Valduga da un punto di vista formale e contenutistico facendo sì che lo spazio vocale della poetessa stessa sia espediente fondamentale e scenicamente efficace per dar corpo e visibilità alle parole, al metro, al rigore assoluto dell'architettura versificatrice e, in particolare, all'esperienza del dolore intrappolato in ferree forme chiuse.

Tale gabbia formale fornisce alla poetessa la possibilità di lasciar erompere, a partire dal verso, la logica dell'inconscio che – mutuato dal *labor limae* tipico dell'atto poetico – si fa puro linguaggio e dilagante verbalizzazione della passione di un pensiero. L'eccessivo e cesellato rigore della forma architetta l'inconscio e ne imprigiona la libertà dell'afflato lirico, incastonando le parole in una dimensione dell'io di feroce carattere ritrattistico.

Ogni componimento di Patrizia Valduga è un autoritratto monologante attraverso il quale si traghetta la più dolorosa esperienza del vivere e un disperato bisogno di condivisione collettiva.

L'io poetico ritrae una condizione e ne inscena il calvario in un rigore formale di particolare bellezza: ogni componimento monologa un io lacerato da profonde ferite incurabili, fiaccati tentativi di respiro consolati solo da quella gabbia formale in cui è cesellato il segreto di tale poesia drammatica. C'è qualcosa di antico e originario nei componimenti della Valduga che si tinge di vocazione drammatica, di esigenza quasi scenica di visualizzazione delle profondità liriche dell'esperienza poetica.

Il componimento sopra menzionato, *Lasciami, Amore, ch'io non son più io*, contenuto all'interno di un *Carteggio al poeta incognito (e multiplo)* composto nell'estate del 1988, si manifesta drammaticamente attraverso una sorta di lungo dialogo di stampo teatrale in cui si innesca un meccanismo di azione e reazione – nel gergo si direbbe di botta e risposta, di canto e controcanto – tra la poetessa e un oscuro estimatore colti in un'amorosa schermaglia che ricorda certi intermezzi di carattere amoroso, tipici del teatro rinascimentale. Non è assolutamente un caso che, nel *Carteggio*, ogni componimento del canto e del controcanto sia prologato da didascalie¹⁴⁵ che ricordano certe

144 È molto raro che Patrizia Valduga utilizzi la terza persona, i suoi componimenti si stagliano quasi sempre in una prima persona tragicamente esposta e inscenata attraverso la voce e le parole.

145 Le didascalie (da Patrizia Valduga, *Carteggio* cit.): “Fa chiaro alla sua Donna come l'amor suo, che pur comprende le immanità delle tragiche favole, non però fia argomento di tragico stile.” (p. 32); “Mostra gli strani effetti di afflittione cagionati in lei dal suo cuore che, dopo averle fatto oltraggio et ingiuria, dipartissi.” (p. 33); “Quando

descrizioni sceniche tipiche della drammaturgia rinascimentale italiana, da Machiavelli a Bibbiena. L'espedito delle didascalie, composte anch'esse con estremo rigore formale, serve alla poetessa a fotografare le azioni ed i contenuti evocati nei vari componimenti alla maniera di antiche indicazioni attoriali e sceniche di puro carattere da allestimento della materia verbale.

Patrizia Valduga utilizza molto spesso l'espedito teatrale per tracciare una necessità di ascolto, di attenzione, di pazienza e di pura condivisione di una lacerante musicalità che ne pervade le parole. La sua non è una scrittura che si vede o che si visualizza come nel caso di Fontana, ma al contrario il lettore si trova di fronte ad un tipo di poesia poverissima e di estremo rigore compositivo, che fa visualizzare teatralmente il proprio patimento attraverso l'utilizzo formale di una prima persona che, con procedere amletico, racconta, declina, trama e dà testimonianza di sé e di ciò che è sepolto e scolpito nella marmorea veste dell'io lirico. Tale esigenza comunicativa avvicina sempre di più la scrittura della poetessa ad una dimensione teatrale di svelamento, resa monologante di una condizione esistenziale e testimonianza vocale di un dolore incurabile.

Il teatro non è uno strumento per Patrizia Valduga, ma una necessità; non si tratta tanto di una vocazione drammatica quanto di necessità d'ascolto e attenzione. A livello formale, tale drammaticità tipica di molte composizioni, si manifesta in opere che, seppur non immediatamente definibili come drammaturgie tout court, ne rievocano la forma in un processo antichizzante che sembra ricondurre il lettore ai primordi essenziali di una scrittura drammatica di profonde e sepolte radici. La poesia di Patrizia Valduga è declinazione di un racconto infinito, di stampo quasi aedico o rapsodico, dove il lirismo della prima persona narra lo sfacelo che avvolge l'essere umano in una dimensione, assolutamente scenica, da racconto orale, da apologia di un martirio o, al limite estremo dell'interpretazione, da sacra rappresentazione alla maniera di Jacopone da Todi.

Il teatro, per Patrizia Valduga, è una cosa antica che, attraverso la veste poetica, si manifesta come occasione di verità, momento intimo e spazio confidenziale tra poetessa e spettatori, innescando quel livello di palese complicità formale tra attore e spettatore, tipico del lirismo monologante proprio di Shakespeare, Čechov, O'Neill.

Non è un caso che Patrizia Valduga abbia un importante trascorso da traduttrice di autori quali John Donne, Molière, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Tadeusz Kantor e, in particolare, importante è la sua rigorosissima traduzione del *Riccardo III* di William Shakespeare, edita da Einaudi nel 2011.

l'Eccellentissima Signora, la Signora fu punta da maligna zanzara che per forza di contagio la portò presso a morte.” (p. 34); “Lamenta l'immediata cagione del suo stato esser gli inganni vieppiù maligni del suo Signore.” (p. 35); “Avergli la sua Donna fatto parte nel cenacol suo sarà a lui più strazio che gloria.” (p. 38); “Rimprovera al suo Signore l'incomparabile crudeltà e fa a lui pietosissima confessione di gelosia.” (p. 39); “Ringrazia la Donna sua che, vinta da pietà, gli anticipò d'un giorno un suo messaggio.” (p. 40); “Quando il suo Signore, bramosamente da lei atteso in villa, tennesi caparbiamente inchiavardato in casa sua.” (p. 41); “A perfida donna che infingendo amistà alla Donna sua e da lei ritraendo tutta la luce come fa la luna dal sole, pur la pungea copertamente co' detti mordaci.” (p. 42); “A uno sconosciuto che, richiesto da altrui di scortare il suo Signore in villa, oppose odioso rifiuto.” (p. 43).

La dimensione monologante rappresenta per la poetessa milanese un'importante occasione compositiva in quanto ritratto pietoso di un'esperienza del dolore che si fa passio, percorso, linguaggio, suono e racconto.

Attraverso la veste monologante Patrizia Valduga reifica il dolore che, nel momento in cui il verso passa attraverso le sue dizioni pubbliche, si fa corpo esperienziale. Quando Patrizia Valduga recita in pubblico le sue poesie, chi ascolta vede dipanarsi, davanti a sé, una declinazione esperita del dolore, un processo tragico che accade, patisce¹⁴⁶ e viene traghettato verso il pubblico, dalla vocalità della poetessa, come un fardello o un retaggio esistenziale.

Nelle dizioni pubbliche, la vocalità solistica di Patrizia Valduga riflette sulle tortuosità linguistiche dell'esperienza del patimento che, come ha intuito Salvatore Natoli, fonde in un unico universo performativo un meccanismo del dolore legato alla fisicità, al corpo, alla medicina e ad un profondo senso di smarrimento morale, che la stessa Valduga in un'intervista radiofonica del 2008 definisce crisi.

Nel bel saggio *L'esperienza del dolore*, Salvatore Natoli identifica un lessico proprio del dolore¹⁴⁷ affermando che “[...] fisico e psichico stanno tra loro in circolo e sono suscettibili di descrizioni diverse a seconda dell'assunzione del presupposto: si può, in linea di principio, parlare sia di somato-psicosi che di psico-somatosi a seconda di come si congetturano i nessi di casualità e/o si definiscono le concomitanze [...]”¹⁴⁸.

Attraverso un'operazione psichica di stampo quasi patologico, Patrizia Valduga canalizza il dolore in una gabbia di estremo rigore formale – stretta attorno all'oggetto poetico come una camicia di forza – che imprigiona l'io lirico, svelandone drammaticamente le dinamiche corporee attraverso l'esecuzione pubblica. La performatività nei suoi monologhi poetici, pertanto, sta in questa complessa commistione di fisico e psichico, elementi che trovano il loro denominatore comune nella veste poetica, unica traccia drammatica della in-comunicabilità e della in-curabilità delle conseguenze dell'evento doloroso.

La malattia della poetessa non è altro che la testimonianza¹⁴⁹ linguistica di un io definito, dallo

146 Il sistema doloroso rimanda direttamente al verbo greco *πάσχω* (patire, soffrire, accadere) dal quale si forma il verbo latino *patior*. Il dolore è, quindi, qualcosa che accade come una sciagura o una terribile conseguenza di un triste e tragico destino.

147 Alcuni termini usati da Natoli nella trattazione dei vari aspetti del sistema doloroso: esperimento, interprete, vissuto, trasmettere, tradirsi, con/venire, sintomo, disturbo, malattia, cruciale, io, verità, morte, pazienza, eventualità, affanno, repellente, debolezza, tormento, tribolazione, prova, paura, perdita, origine, lutto, lamento, afflizione, angustia, crisi, vivente, cosciente, grembo, pathos, pena, tragico (da Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano, 2002).

148 Salvatore Natoli, *L'esperienza* cit., p. 17.

149 Il termine testimonianza, in questo contesto, rimanda direttamente al proprio etimo greco di matrice martirizzante (*μάρτυς – μάρτυρος*) e con fare agiografico sta ad identificare il poeta come individuo paziente che esperisce il dolore linguisticamente.

stesso Natoli, flusso di esperienza¹⁵⁰ ed insostituibile in quanto il dolore è anticipazione della morte¹⁵¹: “[...] l'esperienza possibile della morte si ha solo attraverso il dolore [...]”¹⁵².

A tal proposito è possibile giungere alla conclusione che i monologhi poetici di Patrizia Valduga si possono definire tragici poiché, in un percorso fluttuante ed esperienziale in cui il dolore lega esecuzione pubblica e testo in una condizione vocale di isolamento, da parte dello spettatore la percezione assoluta e dolente della tribolazione sorge dai più intimi palpiti del cuore fino a tramutarsi in un carattere vocale di stampo fortemente attoriale, senza filtro spettacolare.

Le letture soliste della Valduga non si manifestano, pertanto, come esperienze spettacolari, ma la performance è insita in una condizione di testimonianza. C'è qualcosa di straordinariamente vero ed irripetibile nel momento della esecuzione pubblica dei componimenti della poetessa; infatti, quando la Valduga dice le sue poesie in pubblico non si finge nulla, non si attiva il canale della spettacolarizzazione ma, al contrario, l'evento performativo si manifesta in tutta la propria inevitabile fisicità assoluta. L'esperienza del dolore, distillata attraverso la voce della poetessa, assume il valore di una verità divenendo un reportage su una condizione umana che si fa monologo, ritratto e declinazione tragica dell'io.

Alla luce delle considerazioni circa la scenicità e la tragicità della veste poetica, è proprio in questa psicotica e psichica ricerca di una verità dell'esperienza dolorosa che, nell'universo compositivo di Patrizia Valduga, si stagliano come due tragiche testimonianze i monologhi *Donna di dolori* e *Corsia degli incurabili*, contenuti nel volume *Prima Antologia*.

I due testi drammatici, scritti a circa cinque anni di distanza l'uno dall'altro, nel 1991 e nel 1996, rappresentano due tentativi di trasmissione lirica dell'esperienza del dolore attraverso la veste teatrale, unico espediente che assicura alla poetessa milanese la possibilità di svelare il tragico in quanto “[...] scena del reale nella sua interezza [...]”¹⁵³ e “[...] spazio d'esperienza [...]”¹⁵⁴.

La tragicità di Patrizia Valduga si declina, nei due monologhi, come una trattazione quasi scientifica degli effetti dell'esperienza del dolore nella mente e nel corpo dei due protagonisti monologanti; inoltre, il tragico assume il carattere di profonda riflessione sulla sofferenza e sugli effetti psicosomatici del patire, attribuendo al dolore quella particolare funzione di meccanismo riflessivo molto ben trattata da Kirkegaard¹⁵⁵. Il dolore, per Patrizia Valduga, è scena, luogo in cui la fisicità

150 Salvatore Natoli, *L'esperienza* cit., p. 22.

151 *Idem*, p. 22.

152 *Ibidem*, p. 22.

153 *Ibidem*, p. 65.

154 *Ibidem*, p. 65.

155 Scrive Kirkegaard: “Nella tragedia antica la pena è più profonda, minore il dolore; nella tragedia moderna il dolore è più grande, minore la pena. La pena contiene sempre in sé qualcosa di più sostanziale che non il dolore. Il dolore suppone sempre una riflessione sulla sofferenza, che la pena non conosce. [...]” (Søren Kierkegaard, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno* in Søren Kierkegaard, *enter-eller*, Adelphi, Milano, 1977, tomo II, pp. 29, 30).

della pena innesca negli spettatori un meccanismo di empatia, compassione e immedesimazione con l'esperienza dolorosa. L'eventualità del dolore, nei monologhi della Valduga, si fa accadimento performativo in cui gli spettatori percepiscono e osservano il personaggio monologante quasi fosse dietro un muro vitreo da ospedale psichiatrico.

Un profondo e radicato senso di malattia aleggia tra le pagine di *Donna di dolori* e *Corsia degli incurabili*, al punto che la scrittura monologante dell'autrice sembra muoversi attraverso le pagine di un breviario medico, di un verbale da obitorio o da autopsia. Ci si cala nell'esperienza dolorosa ed incurabile dei due protagonisti e si esperisce il loro patimento attraverso una scrittura lapidaria e levigata come se a parlare fossero santi di cera. I due monologhi ritraggono due dolori e ne raccontano non solo l'evoluzione linguistica del patire, ma anche le inevitabili conseguenze disastrose che scaturiscono da tale esperienza. Un odore di farmaci, corridoi d'ospedale, sesso e putrefazione si percepisce tra i versi dei monologhi come se tale componente olfattiva conservasse i destini delle due protagoniste, in una sorta di placenta pre mortem, quasi fossero corpi in formaldeide, individui chiusi in contenitori vitrei ed esposti – alla maniera del Grand Guignol – in un museo di storia naturale.

L'umanità che annega tra le pagine dei monologhi di Patrizia Valduga è immobilizzata in un universo drammaturgico che, sotto la ferrea veste concentrazionaria del poema, declina un corollario di desolanti immagini di un mondo che sprofonda sempre più nel buio sistematico che si staglia attorno alle protagoniste isolate, crocefisse su due supporti prettamente ospedalieri (un catafalco nel caso de *Donna di dolori* ed il letto di ospedale in *Corsia degli incurabili*) e fotografate orizzontalmente nel loro ultimo contatto col mondo esterno, come corpi appesi al loro ultimo spiraglio di luce che attiva la scansione monologante delle parole. *Donna di dolori*, infatti, principia con uno sgocciolio, un corpo che subisce un inevitabile passaggio di stato, a causa della normale e chimica decomposizione cadaverica, e lentamente dilaga verso una notte sempre più nera ed avvolgente come un lutto perpetuo. L'elemento dello sgocciolio sembra rimandare direttamente all'immagine del “[...] fluttuante assopimento [...]”¹⁵⁶ di cui parla Walt Whitman nel componimento XXII da *Il canto di me stesso* contenuto in *Foglie d'erba* ed in cui il poeta americano si immerge in un panismo con l'elemento marino che vela lo spazio di un fluido e impalpabile sudario acquatico e freddo che dilaga dappertutto, quasi fosse l'immagine fluttuante di una vasta tomba.

156 Scrive Whitman: “Tu mare! Io mi affido a te! - io intuisco ciò che vuoi / dirmi, / vedo dalla spiaggia le tue curve dita invitanti, / credo che rifiuterai di tornar via senza avermi toccato, / dobbiamo fare un giro insieme, mi spoglio, portami di / corsa lontano che non veda più terra, / tienimi tra i tuoi cuscini soffici, dondolami nel tuo / fluttuante assopimento, / spruzzami amorosamente, io posso spiegarti. / Mare dalle lunghe risacche, / mare che respiri in larghi convulsi soffi, / mare del salino della vita e delle mai scavate e già pronte / tombe, / tu che urli e che agiti le tempeste, capriccioso e raffinato / mare, / io sono parte integrale di te, io anche sono di una fase e / di tutte le fasi. [...]” (Walt Whitman, *Tu mare! Io mi affido a te!* da *Il canto di me stesso* in Walt Whitman, *Foglie d'erba*, Mondadori, Milano, 2009, p. 59).

Non è affatto un caso che il monologo poetico composto nel 1991, oltre a ritrarre la condizione di una donna morta il cui corpo è ormai caratterizzato da necrosi con liquefazione, ha inizio con l'immagine dello sgocciolio e termina con il sostantivo nera.

Il passaggio dalla decomposizione al lutto è tutto racchiuso in una goccia di liquefazione ed in questa lieve e cruda immagine di stampo quasi scientifico, infinitamente piccola, si dipana un monologo estremamente complesso, dedicato dalla poetessa allo psichiatra Carlo Vergani¹⁵⁷ ed incorniciato in due citazioni: alcuni versi di Gerard Manley Hopkins (“[...] But man – we, scaffold of score brittle bones; / Who breathe, from groundlong babyhood to hoary / Age gasp; whose breath is our *memento mori* – What bass is our viol for tragic tones? [...]”¹⁵⁸) prologano la vicenda monologante che viene suggellata per sempre nel nero del lutto dalla esortazione di Sant'Agostino: “Amate quod eritis”.

La citazione di Hopkins innesca il movimento in orizzontale verso la morte, un *memento mori* di natura musicale che si esplica ritmicamente in toni tragici, attraverso le parole di un corpo che – alla maniera del *Lamento sul Cristo morto* del Mantegna, conservato presso la Pinacoteca di Brera a Milano – si staglia in orizzontale su un catafalco che la poetessa denota come invisibile¹⁵⁹, sistemato all'estrema destra di uno spazio scenico all'interno del quale, nel lato opposto al catafalco, si erge uno schermo su cui viene proiettato il corpo della donna, viva ed a grandezza naturale, come in un'immagine da radiografia. Non c'è alcuna indicazione di movimento nella descrizione dello spazio scenico, ma tutto appare connotato da una scultorea, cristica, ieratica, silenziosa e terminale immobilità, all'interno della quale nessuna musica¹⁶⁰ e nessun suono vengono percepiti dallo spettatore, tranne la voce della donna e del suo dolore¹⁶¹.

Il patimento della donna protagonista monologante principia con l'immagine di una lumaca che si

157 È molto interessante il fatto che *Donna di dolori* sia dedicato al medico Carlo Vergani, geriatra, professore ordinario di medicina interna presso l'Università degli Studi di Milano e studioso degli effetti devastanti del morbo di Parkinson. La dedica ad un medico inserisce lo scritto di Patrizia Valduga in una dimensione ospedaliera dove se da una parte si aspira e si propende ad una cura, ovvero ad uno scioglimento o asportazione chirurgica del nodo doloroso (come si evince nella poesia X del suo *Requiem*: “[...] Tossivi dentro di te di tanto in tanto / e pensavi che fosse una mancanza [...] / *Scusa Patrizia... Non va tanto male. / Chissà quando uscirò... forse a Natale...*”, da Patrizia Valduga, *Requiem*, Einaudi, Torino, 2002, p. 14) dall'altra, invece, ci si incanala sempre di più verso un'ascesa sistematica che, attraverso il momento della morte, stempera la necrosi del corpo e si corona dei raggi della morte (“Papà, ho la rettocolite ulcerosa: / intercedi, proteggi, benedici. / Sanguino sempre, sempre più paurosa / del mio sangue, di tutto... Benedici. / E nella mente dove c'è ogni cosa / tornerò a quando eravamo felici, / stringerò la tua mano che conduce / al coraggio, e nel regno della luce.” da Patrizia Valduga, *Requiem* cit., p. 59).

158 Gerald Manley Hopkins, *Selected poems of Gerald Manley Hopkins*, Dover Thrift Edition, Mineola – New York, 2011, p. 83.

159 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia*, Einaudi, Torino, 1998, p. 7.

160 *Idem*, p. 7.

161 Il titolo stesso, *Donna di dolori*, rimanda direttamente al tipico epiteto con cui viene venerata l'Addolorata (Maria dolorosa, Mater dolorosa, Maria Addolorata oppure Madonna dei sette dolori) durante il periodo di Quaresima ed, in modo particolare, durante i canti propri dei cortei processionali del Venerdì Santo, specialmente nell'Italia Meridionale.

squaglia¹⁶², quasi evocando un universo acquatico o in conservazione sotto formaldeide, ove galleggia il corpo in decomposizione del protagonista sul quale aleggia il senso inevitabile del naufragio, il pericolo costante dello sprofondamento, dell'annegamento e della scomparsa.

Sul corpo della donna incombe il naufragio in un sudario acquatico innescato dallo sgocciolio all'inizio del monologo, che contiene un'identità, “[...] io?”¹⁶³, che dilaga sempre di più e si dilata in una immagine liminale di scioglimento e di liquefazione che coinvolge tutto il corpo: “[...] le viscere, le cosce... tutta in acqua... [...]”¹⁶⁴. Il corpo della donna diviene esso stesso il sudario freddo di una condizione umana smarrita e senza più tempo (“[...] non ancora, ho tempo, dicevo, ho tempo. / Ma quale tempo, osso affamato, il tempo / del cane! / Ecco, tutto mi è trascorso, / in anni e anni e anni a dar di morso, [...]”¹⁶⁵) che avvolge tutto come un mare in piena, forse per riconsegnare agli abissi della morte un corpo disgelato e fluidificato che si interroga costantemente sulla propria natura epidermica constatando che, in tale processo di scolamento – volendo coniare un termine –, la sola entità a sopravvivere al collasso è la mente: “[...] Allora senza testa? senza faccia? / e che mi resta? non mi resta niente? / Mi resta la mente. Insperatamente / la mente resta. [...]”¹⁶⁶.

Il termine niente ri(t)ma poetica-mente con mente¹⁶⁷ e insperatamente quasi a voler definire, attraverso una sorta di punto di vista nichilista all'interno della situazione drammatica, la natura stessa di ciò che resta dopo l'evento doloroso della morte intesa come accadimento.

I versi appena citati, a tal proposito, rimandano al componimento XV del *Requiem* dove lo sgocciolamento di un cuore ferito e sanguinante stilla in un pianto invisibile, tutto condensato all'interno di ciò che resta: “Il cuore sanguina, si perde il cuore / goccia a goccia, si piange interiormente, / goccia a goccia, così, senza rumore, / e lentamente, tanto lentamente, / si perde goccia a goccia tutto il cuore / e il pianto resta qui, dentro la mente, / non si piange dagli occhi, il pianto vero / è invisibile, qui, dentro il pensiero.”¹⁶⁸

La fisicità del cuore sanguinante, presente nel componimento XV, si ritrova nell'immagine da macelleria della *Donna di dolori* che, nei versi 24-25 della prima delle sedici sequenze in cui si divide l'intero monologo, viene immolata dalle parole della poetessa come “[...] come una bestia da macello / scuoiata, squartata, appesa a scolare [...]”¹⁶⁹, amplificando il senso quasi sadomasochistico di una corporeità dilagante che si dilata fino a sprofondare nel buio che, goccia dopo goccia, lascia

162 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 9.

163 *Idem*, p. 9.

164 *Ibidem*, p. 9.

165 *Ibidem*, p. 9.

166 *Ibidem*, p. 9.

167 Il termine mente è posto in chiasmo con resta di rimando, forse, sia all'espressione rest in peace sia al concetto di mente come rimanenza, sopravvivenza alla catastrofe inevitabile ed imminente che attende la protagonista del monologo.

168 Patrizia Valduga, *Requiem* cit., p. 19.

169 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 9.

la protagonista annegare sempre di più in un lutto notturno che spegne la vista e frantuma il tempo: “Poi goccia a goccia misuro le ore. / Nel tutto buio, sotto il mio dolore, / più giù del buio della notte affondo.”¹⁷⁰

In *Donna di dolori*, il tempo si manifesta attraverso una sorta di immagine fossilizzata, di stampo archeologico, di eterna fissità e piccola eternità¹⁷¹ che avvolge l'esperienza del dolore della protagonista di una costante e sinistra rielaborazione della morte intesa come silenzio, sgocciolamento silenzioso in ore infinite che scandiscono il reiterarsi della ciclicità della morte. Salvatore Natoli, a tal proposito, spiega che l'esperienza del dolore, nella sua inevitabilità in quanto improvviso flagello sull'uomo, chiude il tempo futuro e il presente diviene la declinazione di una pena da scontare, l'iter quotidiano di un esperire che si staglia, appunto, come piccola eternità che serra il tempo, i rumori ed ogni possibilità di azione, come è possibile ritrovare in Eschilo ai versi 290-292 dei *Persiani* ove la Regina afferma: “[...] Taccio da tempo, attonita e scorata per la sventura [...] il male varca il segno e vieta ogni parola, ogni domanda [...]”¹⁷².

La fissità ([...] La donna è una morta sotterrata allo stato colliquativo. È stesa su un invisibile catafalco a destra. [...] La faccia della donna non si deve mai vedere completamente”¹⁷³), il buio echeggiare dell'annegamento (“Nel tutto buio, sotto il mio dolore, / più giù del buio della notte affondo [...]”¹⁷⁴), la pochezza della rimanenza di sé (“Poi goccia a goccia misuro le ore. / [...] un niente di tutti e di due vite [...]”¹⁷⁵), il silenzio (“Scena muta di sogno, ombra di mondo, / [...] viva di un cuore / che mi sgocciola via senza rumore [...]”¹⁷⁶) e la nozione di eternità (“[...] piccola eternità, e ore infinite [...]”¹⁷⁷) rappresentano, scenograficamente e acusticamente, la condizione esistenziale a cui viene sottoposta la protagonista la quale è fotografata cristicamente dalla Valduga, dipinta con evidenti tratti autobiografici e costruisce una cosmicità panica dell'esperienza dolorosa colta in tutta la propria feroce spietatezza. L'intero monologo, infatti, procede secondo una ritmica da sprofondamento di tipo discensionale (“[...] più giù del buio della notte affondo / [...] in me ringorgo sotto il mio dolore... [...]”¹⁷⁸) dove il meccanismo di interiorizzazione del dolore creato dalla poetessa si fa percorso, traccia, cammino, traiettoria, patimento e tarlo interiore che, come ha intuito Simone Weil nel saggio *La Grecia e le intuizioni precristiane*, fa dell'esperienza tragica non una problematica di natura estetica, ma esperienza diretta della pena.

170 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 10.

171 *Idem*, p. 10.

172 Eschilo, *Persiani*, Newton Compton, Roma, 2003, p. 20.

173 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 7.

174 *Idem*, p. 10.

175 *Ibidem*, p. 7.

176 *Ibidem*, p. 7.

177 *Ibidem*, p. 7.

178 *Ibidem*, p. 7.

Secondo Simone Weil la spietatezza dell'esperienza tragica sta proprio in una espiazione diretta e concreta del dolore da parte dell'individuo il quale – in quanto eroe tragico la cui esperienza viene assimilata dalla Weil al dramma di Cristo, piuttosto che alla vicenda di Achille¹⁷⁹ – cade vittima del dilagare della forza dolorosa, costantemente vittima della propria misera condizione umana: “[...] Mai fu espressa con tanta amarezza la miseria dell'uomo, che lo rende incapace persino di sentire la sua miseria [...]”¹⁸⁰. Tale metafisica della miseria¹⁸¹ fa sì che, stando alla tesi proposta da Simone Weil, l'uomo in quanto individuo/eroe tragico vive il dolore come φύσις e materica esperienza del patimento che, nel caso di *Donna di dolori*, si rispecchia nella bellissima e agghiacciante immagine dello sgocciolamento da cui dilaga l'intera fuga monologante.

Nei primi attimi di *Donna di dolori*, a tal proposito, mente e cuore si scindono miseramente nella tragica e pittorica identificazione di un personaggio femminile che, nel proprio incessante naufragio a rallentatore, tende caoticamente all'autoritratto spietato di un'umanità misera e scissa in “[...] idiozia, [...] malattia e disgusti [...]”¹⁸² che sembra rimandare direttamente ad una certa pittura novecentesca arroventata nei fumi dell'alcol e della malattia. Nella terza parte del monologo, infatti, la protagonista sembra rivolgersi ad una umanità contemporanea mostruosa, malata e disumana che pare ricordare le pallide anime alienate ritratte da Edvard Munch nella *Sera sul viale Karl Johan* (1892): “Compatrioti, miei contemporanei, / compagni senza occhi e senza orecchi, / secchi e secchi di sangue e sangue a secchi / dai vostri piccoli luridi cuori! / Venite sì o no a scavarmi fuori? / Muovetevi e portatemi con voi. / E dove poi? Li sento gli avvoltoi / che vanno e vengono lassù. Li sento / in certi momenti, in questo momento, / tutti i giorni lassù, da giorni e giorni. / Ne vengono persino dai dintorni, / a darsi il cambio, vengono, poi vanno [...]”¹⁸³.

In questi versi l'incedere sistematico della misera umanità mostruosa e grondante sangue procede a passi pesanti attorno alla fissità della protagonista, creando un interessante effetto di contrappunto ossimorico che si oppone alla immobilità sotterranea del personaggio dipinto da Patrizia Valduga. Gli avvoltoi si sentono e non si vedono in un cielo di terra che pesa sul catafalco su cui giace cristicamente la donna e la passeggiata munchiana del numero infinito dei morti (“[...] Quanti saranno? / topi di giorno [...] / Ma quanti saranno? [...]”¹⁸⁴) varca la soglia del dolore della protagonista volteggiando sull'inevitabile miseria della propria condizione. I morti avvolgono il

179 Scrive Natoli: “La differenza fondamentale tra il rischio di morte che affronta Achille e la morte di Cristo risiede propriamente nel fatto che Achille attraverso la morte realizza se stesso, Gesù patisce la morte come effetto spietato della forza che è miseria e soprattutto *materia* [il corsivo è dello scrivente]. È proprio questa diversa intonazione che distingue la visione tragica del mondo dal dramma cristiano del Golgota.” (Salvatore Natoli, *L'esperienza* cit., p. 86).

180 Simone Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Rusconi, Milano, 1974, p. 19.

181 *Idem*, p. 85.

182 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 11.

183 *Idem*, p. 11.

184 *Ibidem*, p. 11.

catafalco – masticando e ansimando con le immagini acustiche evocate dai verbi “[...] mangiano, scopano [...]”¹⁸⁵ e dall'immagine di un mondo che fagocita ogni cosa liquefacendo la materia in vomito e residui organici di un tempo quasi cannibalico (“[...] Il mondo mangia. / Pentoloni di carne... ci si arrangia / come si può. Chi trippa, chi filetto, / e polmoni, e rognoni [...]”¹⁸⁶) – innalzando, attorno alla figura della protagonista, un'architettura cimiteriale innescata dal movimento orizzontale di un incedere a passi lenti (“Che cimitero è il tuo, vita mia! / Che folla che ho in testa, che galleria / di crepati! Mi sfilano davanti / a passo di lumaca tutti quanti, tutti pesti, pesanti, da far pena!... [...] / Non guarda più. Se ne va via. Il corteo / dei crepati riprende, si procede. [...]”¹⁸⁷) che scivola nello spazio drammaturgico – e quindi nella mente del personaggio (“[...] Che folla che ho in testa [...]”) – evocando spettri ibseniani del passato condensati nei vari discorsi diretti utilizzati nella versificazione: “[...] «Oh Patrizia, gli hai dato un dispiacere: / dimmi perché non gli hai telefonato.» / [...] «Oh Patrizia, te ne lavi le mani! / Non pensi che gli dai un dispiacere?» / [...] Te lo dico per l'ennesima volta / che c'è qualcosa d'altro oltre a se stessi.» / [...] «Prendimi la mano.» / [...] «Torno se vuoi...» [...] / «Vengo a Milano e busso alla tua porta.» / [...] «Oh Patrizia, non c'è solo il piacere, / e la carne... la carne non è tutto. / Non vedi che ne spunta dappertutto / a inaugurare la malinconia...» / [...] «Misericordia, che devo sentire!» / [...] «ecco vengo, sì, godi godi amore...» / [...] «anch'io... anch'io...» [...] / [...] «Guarda la televisione.» / [...] «Vogliamo scherzare? / Io sono l'uomo che... non può restare» / [...] «Cos'hai detto? / Cos'è che è?» «Un pezzo di placenta» / [...]”¹⁸⁸.

I discorsi diretti rappresentano degli spazi metanarrativi dove la protagonista interpella direttamente il suo tempo passato, o viene essa stessa chiamata in causa da voci off che – come personaggi interni inseriti nel flusso monologante – aprono spazi di cosciente interazione con frammenti di un ricordo il quale, attraverso la levigata e tombale stesura della veste drammaturgica, coniuga un tempo infinito che condanna ad una tremenda e cadaverica stasi. Per Patrizia Valduga il tempo è una costante eternità dove le ore, in realtà, sono anni e l'immobilità rappresenterebbe il preambolo, quasi masochistico, di una crocefissione ad un rimpianto assoluto, requiem di una umanità condannata ad errare costantemente in un universo invivibile dove l'oscurità ha preso il posto della luce del sole e la voce della poetessa si leva come una mano bianca che cerca salvezza sollevandosi da un cumulo di macerie, come dopo un incidente stradale o una catastrofe naturale.

I dolori della poetessa si traducono pertanto, nel monologo del 1991, in un dialogo costante con un tempo assassino che ha dissipato le ricchezze dell'umanità, fiaccato ogni speranza di redenzione ed

185 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 11.

186 *Idem*, p. 18.

187 *Ibidem*, p. 12.

188 *Ibidem*, pp. 12-14, 17-19, 22, 23.

offuscato il tempo – lasciandolo annegare assieme alle creature che vivono sulla Terra – al punto che esso non sia altro che una vana ricostruzione di materia vocale attraverso l'utilizzo del discorso diretto. Per la protagonista di *Donna di dolori*, quindi, il tempo non è solo recupero e risistemazione di voci del passato attraverso la cornice virgolettata dei discorsi diretti, ma si manifesta anche in quanto dialogo continuo, drammaturgia nella drammaturgia e incessante *mise en abyme* accentuata dall'utilizzo incalzante di circa settantanove proposizioni interrogative dirette che squarciano il flusso temporale immobilizzandolo ed aprono continuamente delle finestre verso una compartecipazione emotiva e creativa dello spettatore. Sembra che l'utilizzo drammatico delle interrogative rappresenti il primo vero impulso performativo all'interno della struttura drammaturgica del monologo: “[...] è di me anche quello? È già il cervello? [...] E se ho sbagliato cosa posso fare? [...] Venite sì o no a scavarmi fuori? [...] Quanti saranno? [...] Ma quanti saranno? [...] Morti prima dell'alba? [...] Vuole vedere che? [...] quale altro tempo ora vuoi che straperda? / non vedi cosa spando? [...] cosa c'è ancora? [...] Che sia l'amore? Basta? stanca? [...] Ah così? [...] Cosa c'è poi di strano? [...] Non vedi che ho ripreso a sgocciolare? [...] Questa febbre d'amore nelle ossa / fino all'ultima fine, alla mia fossa? [...] E se fosse vero? [...] C'è qualcuno lì sopra? [...] C'è qualcuno lì sopra? [...] Come hai detto? [...] non potresti parlare un po' più forte? [...] Ci sei? [...] mi senti o ti sei addormentato? [...] E se invece mi mettessi a cercare / lontano, molto in fondo alla mia infanzia? / Ma cosa? [...] Amore, amore mio, sei ancora lì? / È me che vuoi, amore, o è qualcos'altro? / È un bacio che ora vuoi, o è qualcos'altro? / vuoi aprirmi di nuovo... la ferita? [...] Ho fatto i compiti? [...] e dopo? [...] andare a sbronzarti tutte le sere? [...] Per bisogno d'amore? [...] Era questa la tua immaginazione? / al guinzaglio così della ragione? [...] Mi chiedo perché, te lo sei mai chiesto? [...] È estate no? O è un calore questo / che mi produco io? e perché no? [...] Che ore sono? / Ma c'è qualcuno lì sopra, Dio buono? [...] un po' di sangue, un grido... era l'amore? / Era questo, mi dicevo, l'amore? [...] io cosa faccio, cuore del mio cuore? / Come hai detto? Non sento... per favore / non potresti parlare un po' più forte? [...] cosa faccio così? [...] che cosa? [...] ma perché? [...] scolori come ogni cielo scolora / senza più aria in un livido alone? [...] e i redivivi? / e chi ha il cancro? chi in coma? I semivivi? [...] Una stella lassù / per me! La vuoi? Dono della mia vita / finita strafinita inesistita?... / del cuore buio, del similcervello?... / O vuoi per caso il mio dolore, quello / più profondo di tutti, fuori tiro? [...] è la mia vita? È la carne sola? [...] Sei lì? Mi senti? [...] dove eravate, signori assassini? / dove eravate, tangheri egoisti? [...] lo vedi ora che cosa diventiamo? [...] Se il sangue coi suoi vermi mi imprigiona / viva o morta può fare differenza? [...] è chiaro? [...] per chi? [...] Cosa sarà così? Come così? / Sei ancora lì? Mi stai ascoltando? Sì? [...] per chi? [...] per chi? [...] Proprio non c'è neanche un Orfeo per me? [...] Oh Elvio, neanche tu / mi vieni incontro? Nessuno quaggiù? / mi

viene incontro? [...]”¹⁸⁹.

La forte presenza delle interrogative configura, nell'interiorità del personaggio monologante, un insieme avviluppato di nodi difficili da districare (“[...] Fanno un tale groviglio nel mio petto [...]”¹⁹⁰) e che, nel sistema interrogativo, tentano disperatamente di trovare una soluzione, uno scioglimento. Le interrogative fluidificano il discorso e ne rappresentano degli sprazzi gridati di lucido e disperato bisogno di ascolto e attenzione: è come se la protagonista urlasse attraverso una cornetta telefonica sepolta sottoterra e, invece, dall'altra parte non ci fosse altro che il sibilaro nauseante di una linea staccata, non raggiungibile, non disponibile, o il silenzio serrato di un interlocutore telefonico momentaneamente assente ([...] Nessuno mi risponde [...]”¹⁹¹).

Attraverso le interrogative il testo riflette su se stesso nel momento in cui la protagonista, colta a rallentatore nello sgocciolamento dilagante tipico dello stato colliquativo, tenta disperatamente di aggrapparsi ad un passato irto di rimpianti, domande senza risposte, questioni irrisolte e delusioni sconfiniate come immensi labirinti senza via di fuga: “[...] lascia che guardi / quell'estate lontana col suo fiore. / Lascia che guardi più addentro al mio cuore, / lasciami vivere del mio passato, / lascia che cerchi quel bacio mai dato; / in questo buco buio e senza uscita / lasciami piangere sulla mia vita [...]”¹⁹². La ricerca del passato si traduce in voci e domande continue a cui non c'è risposta, un dialogo infinito che si ritorce continuamente su se stesso come un corpo dolorante che rattrappisce sempre di più e dilata il tempo facendo del momento della morte¹⁹³ un istante infinito, monumentale e sinistro, che si manifesta come accumulazione di tempi sospesi, appesantirsi di rimpianti e colpe antiche che corrodono l'animo e la pelle fino al momento ultimo dell'invecchiamento: “[...] Ma da ogni parte in me, ma il senso in me, / giorni e notti ammuccinarsi dentro me, / avventarsi di annate in un istante, / vedendomi vecchia, peggio, invecchiante [...]”¹⁹⁴.

L'uso del participio presente del verbo «invecchiare» [«invecchiante»] fa del processo di decomposizione una coniugazione, un'immagine in movimento fortemente legata al tempo ed al lungo e continuo incedere della dilagante immagine dello sgocciolamento, che trasforma la vita umana in una misera cosa scissa tra vomito, cenere, calcinacci post crollo e organicità da macello: “[...] L'altro pezzo di carne frolla... ossa / filamentari... e la carriola... si parte! / [...] non sono che lacrime e poltiglia! / Questa cosa che appiccica e rappiglia / e che tremola dentro la carriola [...]”¹⁹⁵.

189 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., pp. 9, 11-28.

190 *Idem*, p. 15.

191 *Ibidem*, p. 18.

192 *Ibidem*, p. 18.

193 L'idea della morte come infinitezza, tempo scolpito, eterno, immobile e lapidario, la si ritrova anche nel componimento XXV del *Requiem* in cui la poetessa afferma: “[...] come un eroe va verso la vittoria, / sacro, immobile innominabilmente, / varchi la notte e fermi la tua storia, / e fermi il sole d'oro eternamente / nel cuore forte che li terrà forte / per tutta la durata della morte.” (da Patrizia Valduga, *Requiem* cit., p. 29).

194 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 19.

195 *Idem*, p. 23.

Il tremore incessante della materia in liquefazione spinge la protagonista, negli ultimi istanti del soliloquio, ad un utilizzo del chiasmo, dell'onomatopea e soprattutto dell'anafora che, innescata nel verso da quella che Patrizia Valduga definisce frequenza di agonia¹⁹⁶, recupera e sintetizza, in una sorta di analessi memoriale di cinematografica ascendenza, il tutto di una condizione mortale che è passato e presente allo stesso tempo: “[...] per il mio mondo che mi cola via, / per quello tuo, fatto di pranzi e cene, / per tutto il sangue che va e che viene, / per la muta di iene che mi preme, / per le mie mute pene tutte insieme, / per tutte le ragioni e tutti i torti, / e per tutti i miei morti, cari morti / gli uni sugli altri, aringhe sottoterra, / per quest'amore qui al chiaro di terra / o per le vie dell'universo intero, / per il bello che è splendore del vero, / e per amarmi ancora come sono / e per essere ancora come sono / chiedo perdono perdono perdono... [...]”¹⁹⁷.

L'anafora, in *Donna di dolori*, è una necessità, un'esigenza vitale poiché recupera il tempo passato e lo fa deragliare nel presente tendendo alla ricorsività, alla necessità di un perdono ripetuto fino alla dissolvenza dei punti sospensivi che, nelle ultime sequenze della drammaturgia, iniziano a costellare la versificazione. L'io della poetessa è perfettamente in sintonia con il tempo ormai ibrido di passato e presente, simbolo di quella durata infinita della morte e non può fare altro che, proprio attraverso l'utilizzo retorico delle figure dell'anafora e del chiasmo, segregarsi nella forma chiusa del verso come un corpo mummificato di cui si canta non solo la decomposizione, ma anche la liturgia: “[...] io donna di dolori, di dolori / che stanno divorandomi la mente, / io senza niente ormai, donna da niente, / io vi scongiuro, non dimenticate! [...]”¹⁹⁸.

La vita, in *Donna di dolori*, è un circolo vizioso innescato dal tempo infinito della morte (“[...] Oh vita mia vitale per cui vivo, / per cui vivendo muoio e vivo a morte [...]”¹⁹⁹) che, nel momento immediatamente precedente la fine del monologo, inizia a spezzarsi in una scrittura che tende allo *stream of consciousness*, al flusso di coscienza, come se la razionalità della versificazione serrata nella propria gabbia formale andasse smembrandosi, lentamente e ritmicamente, in una progressiva discesa annegante verso l'oscurità che attende la protagonista a conclusione della drammaturgia poetica:

“[...] sapete bene che... / che sarebbe diverso il mondo se... / e che solo la poesia è... è... / Migrazioni di vermi... verso est... / migrano in linea retta... [...] in intellectu... quod prius! non pria... / Il mio latino se ne va via / insieme con la testa... verso est... [...] come scherza la sorte... come paga... [...] prima di... di sparire, no, spirare / all'ospedale... [...] massa di... di... direi quasi... di rognà. [...] nel luogo detto cranio... e quel ch'è stato / è stato... Sbrigati! È meno tre, due... / uno!... per queste ossa,

196 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 24.

197 *Idem*, p. 24.

198 *Ibidem*, p. 25.

199 *Ibidem*, p. 22.

per le tue... / non per le mie... ossa rotte... sì... [...] E così... certe scariche di botte... / il vento... giorno e notte... le ossa rotte... / oh farà notte un giorno... sulle ossa! / da ovest verso est... dentro la fossa... / sì... guarirò da te... cura omeopatica... / dai vermi verso est... ho un po' di pratica / di vermi... e piaghe... il vento vi disperda! / Il vento... ascoltalò! Il vento una merda. [...] Stelle della memoria, voi presaghe / della mia... Alt! Cani ululanti, cani / e corpi, corpi e corpi, cani... mani / e morsi... mortui non mordent... ma i vermi... / verso est... clic clac clic clac... Vuoi vedermi... / sì... senza denti... bianca come gesso... / per ogni osso dell'anima un cesso... / col tuo permesso... le ossa vicine... / dei vicini... vero rifugio infine... / è la mia fine... sì... clic clac clic clac... / la vecchia con le forbici... clic clac... / con la carriola d'ossa... con la massa / dell'amore... clic clac... dentro la cassa... / cassa in arrivo... [...] dei miei cari... / di questo passo se tu non appari... / io così buona... sì... io così buona... / I. No, non posso. I. Brutta cialtrona! / I picconi... lassù... sulle mie ossa... / clic clac in questo strafondo di fossa... / Oh prendimi la mano!... nella cassa... / dell'amore... [...] questa carcassa... / bianca come ossa... nella fossa... resto / di ossa... non un foruncolo... presto / più cancri che foruncoli lassù... / di più... clic clac... ogni notte... di più... / a tanto caro sangue... cara massa... / che dorme... i vermi a torme... nella cassa... / dentro le ossa... nel sangue... che passa... / quindi ciao ciao sugli ossi... tutto passa... / la vita passa... il sangue passa... passa... / Ma loro... vanno e vengono... che pena... / io muoio sempre di più, notte serena... [...] / Oh presto... presto... che non cessa... che / la mia mente... [...] oh presto... che non cessa / di andarsene la mente... io... soppressa... / sono fatta la notte di me stessa... [...] lenta processione / di altri mondi... No, no, niente emozione [...] per voi il nero... nessun cambio di luna... / io non sono più sola per fortuna... / e più nessun tormento... mi dilato. [...] per un po' d'aria chiara in questo nero... [...] Purezza... pura notte originaria [...] del sangue, della nera notte estiva... / a chiaro che cresce, a nero che langue... / [...] per il suo chiaro... [...]»²⁰⁰.

L'uso dei puntini sospensivi sembra lacerare la stoffa del testo, come se fosse rosicchiata dai vermi, nel momento esatto in cui il processo di decomposizione trova il suo culmine. Anche la scrittura ed il testo, quindi, vivono uno stato colliquativo, al limite della totale liquefazione – emblematico l'uso dell'onomatopea evocata dal «clic clac» ripetuto per sei volte – che porta alla luce costanti sprazzi di passato e momentanei istanti di lucidità, consapevoli di ciò che sta accadendo al corpo, alla mente ed a ciò che «resta» delle parole. In questa ultima parte, la scrittura cede il posto ad una tempesta di immagini da flusso di coscienza che sgocciolano via assieme al corpo, in un meccanismo all'interno del quale organicità e linguaggio tendono ad una fusione ([...] e corpi, corpi e corpi, cani... mani / e morsi... mortui non mordent... ma i vermi... [...] i vermi a torme... nella

200 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., pp. 25-29.

cassa... / dentro le ossa... nel sangue... che passa... [...]”²⁰¹) ove l'uso del latino risuona come una campana a morto in un continuo salmodiare fraseggi da requiem che accompagnano la discesa della protagonista verso il nero più nero degli ultimi istanti del soliloquio.

Nel finale il tempo infinito della morte innesca un conto alla rovescia²⁰² (“[...] Sbrigati! È meno tre, due... / uno! [...]”²⁰³) dilagante sempre di più in una contemplazione infinitesimale dell'annegamento, ripreso cinematograficamente come un rallentato incessante che avvolge tutto alla maniera di una coltre nera che, a partire dalle pieghe della terra, si confonde con la volta oscura di una notte senza stelle che abbraccia la protagonista nell'epilogo. L'ultimo brano del monologo, infatti, sembra voler essere un canto alla notte di stampo leopardiano²⁰⁴ in cui il ritmo della versificazione subisce una leggera frizione rispetto al flusso di coscienza precedente.

I punti sospensivi scompaiono e tutto pare riacquistare una certa linearità all'interno di un sistema poetico dove le parole chiave («processione», «emozione», «piaghe», «presaghe», «schiuma», «frantuma», «luna», «fortuna», «dilato», «passato», «nero», «aria», «originaria», «fuggitiva», «estiva», «langue», «sangue», «ancora», «aurora», «cani», «domani», «vera», «sera», «nera») tessono un percorso che, a partire dall'andamento processionale del movimento orizzontale amplificato dalla posizione della donna sulla scena, si dilata, schiuma e si frantuma per tendere ad un'ascesa verticale verso l'oscurità della volta notturna.

Il nero²⁰⁵ che chiude il monologo crea una condizione panica in cui la protagonista diviene un tutt'uno con la notte in cui essa «annega», nella bella immagine ossimorica racchiusa nei versi: “[...] io vorrei aria nel nero / e annegare davvero anche nell'aria [...]”²⁰⁶.

La protagonista e la notte si fondono in un tutto indissolubile che pare riconciliare la creatura descritta da Patrizia Valduga con un universo fissato, per sempre, in una eternità incolmabile ([...] Niente più aurora / adesso [...] niente più domani, / come se il sogno fosse cosa vera, / e come se l'aurora fosse sera [...]”²⁰⁷), in un'ora «fuggitiva» ma dilatata all'infinito, come il corpo stesso della

201 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 27.

202 Il conto alla rovescia della morte sembra rimandare ad un capitolo di *Fight Club* di Chuck Palahniuk dove l'orologio che innescherà definitivamente il momento della fine sembra quasi essere installato chirurgicamente nel corpo stesso del protagonista: “[...] La morte avrà inizio in cinque Cinque, quattro. Quattro. Intorno a lei la vita parassitica le colora a spruzzo il cuore. Quattro, tre. Tre, due. [...] La morte avrà inizio fra tre, fra due. [...] Prepararsi per l'ultimo respiro, ora. Evacuare. Ora. L'anima abbandoni il corpo. Ora. Ha inizio la morte. Ora. [...]” (da Chuck Palahniuk, *Fight Club*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2015, p. 29).

203 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 26.

204 La «notte serena» all'inizio del primo verso della sedicesima sequenza che chiude il monologo sembra rimandare alla «placida notte» de *Ultimo canto di Saffo* di Giacomo Leopardi.

205 È molto interessante, a mio parere, il fatto che Patrizia Valduga indossi costantemente guanti ed abiti neri fuori dal tempo e di remota memoria, quasi a voler creare, attorno alla sua figura umana, quella luttuosa condizione di smarrimento e incedere, sonnambulo e funambolico, verso la morte. Il lutto si addice alla sua figura in tutte le proprie espressioni visive: dall'abito nero al nero del verso.

206 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 29.

207 *Idem*, p. 29.

protagonista. L'ora fugace ed eterna in cui si staglia il calvario di *Donna di dolori* è il tempo del teatro; una dimensione temporale, breve ed eterna «nello stesso tempo», su cui cala per sempre il nero di un riflettore che si smorza dall'alto, per lasciare spazio ad un'oscurità dilagante in cui la storia raccontata si dissolverà per sempre sul mondo e sulle miserie umane.

Il tempo del teatro, in Patrizia Valduga, è un costante presente in cui, però, si condensano sia il passato sia una feroce vocazione all'eternità e all'assoluto che nell'«ora fuggitiva» trovano il loro accadimento, il punto di partenza di un processo che dilata la dimensione temporale in una eterna fissità presente.

È proprio in questo eterno presente, fisso e paralizzato, che si innesca *Corsia degli incurabili*, monologo composto da Patrizia Valduga nel 1996, definito dalla poetessa un «atto unico» in cui l'esperienza del dolore tematizza, nel testo, una incessante e affannosa ricerca di un tempo consolatorio che possa lenire le ferite di una condizione penosa e, quindi, arrecare una sorta di consolazione alla protagonista della vicenda: una figura ibrida (“[...] uomo o donna, a letto in una stanza d'ospedale, la testa sollevata, le braccia lungo il corpo, immobile.”²⁰⁸) immobilizzata sotto una luce che proviene candidamente da un vasistas. Se *Donna di dolori* si conclude con una dissolvenza al nero, *Corsia degli incurabili* – dopo una dedica all'attrice Franca Nuti²⁰⁹, definita «eccelsa» e prima interprete del monologo – si apre, al contrario, con una pallida «lama» di luce che squarcia lo spazio scenico, ferendolo in un istante eterno in cui si avvolge l'intera esistenza della protagonista che afferma: “[...] Quello spicchio di luce è il nostro giorno [...]”²¹⁰.

Corsia degli incurabili, quindi, nasce da uno spiraglio di luce che innesca un tempo, il tempo del teatro e l'eternità assoluta dell'ora della morte evocata, nei primi versi del monologo, in una diretta citazione dell'Ave o Maria di stretto rimando alla sacra condizione della donna dei dolori nel monologo del 1991. Il personaggio, serrato nella immobilità di una corsia di ospedale, viene avvolto nei primi versi del testo in una luce quasi paradisiaca in cui la parola chiave «giorno» è ripetuta per nove volte, come a voler cogliere quell'istante di luce che proviene dall'alto e la condizione di segregazione – messa in moto dalla citazione dal terzo verso della prima terzina del sonetto CXV di

208 Patrizia Valduga, *Corsia degli incurabili*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 65.

209 A differenza di *Donna di dolori*, Patrizia Valduga dedica la sua *Corsia* non ad un medico, ma ad un'attrice italiana, quasi a voler marcare ancora di più l'appartenenza prettamente teatrale del monologo, grazie anche alla presenza delle didascalie totalmente assenti in *Donna di dolori*. Franca Nuti ha messo in scena *Donna di dolori* nel 1992 con la regia di Luca Ronconi, vincendo nello stesso anno i premi Duse e Randone. Memorabile, violenta, apocalittica e sublime è l'interpretazione di Federica Fracassi la quale, nel 2011, interpreta *Corsia degli incurabili* – aggiudicandosi il premio Ubu per tale interpretazione – nella claustrofobica regia di Valter Malosti dove la protagonista, immobile su di una sedia a rotelle ed amplificata da un supporto microfonico, fa della sua voce il veicolo essenziale che traghetta le parole della poetessa in una dimensione di assoluta e larvale contemplazione dell'esistenza scissa in vibrati, glissati vocali, eccentrici ed angoscianti palpiti di sopravvivenza. Federica Fracassi fa del suo corpo, bloccato sulla sedia a rotelle, la larva totemica di una condizione esperienziale del dolore che si fa puro linguaggio, esplicitazione plateale e performante del patimento tradotto in materia vocale.

210 Patrizia Valduga, *Corsia degli incurabili*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 62.

Giacomo Lubrano (*Alla Serenissima Repubblica di Venezia, che si armi contro la tirannia Ottomana*): “Tempo è ben di sposare il Senno a' sdegni”²¹¹ che scolpisce, con violenza, l'epigrafe mortuaria sul marmoreo frontone della drammaturgia – sviluppa un percorso drammatico che, illuminato registicamente da “[...] quello spicchio di luce [...]”²¹², si scinde in un flusso monologante veicolato da precise e dirette didascalie di stampo fortemente teatrale e totalmente assenti nel caso di *Donna di dolori*.

Le didascalie («Allegramente», «Con violenza», «Come dettando», «Con tono incantato e compiaciuto», «Con grande calma», «Gran risata», «Sottovoce quasi per non farsi sentire», «Sorridente», «Sogghigna», «Canta a voce bassa e flebile», «Canticchia» ripetuto per ben due volte, «Si volta verso il pubblico», «Con voce rotta», «Ansante», «Sempre più piano») tessono un percorso scenico attraverso il quale la protagonista vive un'evoluzione vocale che «esegue» il testo scritto come un vero e proprio spartito musicale dove l'esperienza del dolore, a partire dall'esasperato bisogno di un «giorno» avvolgente e tagliente come una lama di luce²¹³, fotografa quasi cinematograficamente l'idea di una umanità immobile, disarticolata e in attesa purgatoriale di un giudizio dall'alto che possa lenire colpe, ferite e prosciugare le pene.

In *Corsia degli incurabili* l'umanità è racchiusa in una dimensione ospedaliera che gonfia farmacologicamente le proprie creature pazienti, quasi fossero pedine di un oscuro esperimento scientifico, immobili manifestazioni di un dolore inguaribile che frigge sui corpi e ne dilata le arterie, il male fisico e i tratti somatici al limite della mostrificazione: “[...] Più fermi di così, / noi qui, le cavie della medicina... / la guerra di chi compra e di chi vende / sul nostro corpo... sulla pelle... qui... / croste... scrofole... lebbra... bolle... bende... / cortisone... dolore... [...] deformi... sfigurati... ad aspettare... / [...] Il cortisone dà certi sconquassi... / Noi andavam, soldati del dolore... / Oh! cosa non darei per far due passi, / su una strada qualsiasi! [...]”²¹⁴.

La mostruosità fisica della creatura monologante grida una condizione da «ecce homo» che, nella segregazione e nella immobilità totali – esattamente come accade in *Donna di dolori* – sembra rimandare all'immagine marmorea e di segregante memoria del Cristo²¹⁵ di Mark Wallinger conservato nel Museo della Secessione, a Vienna. La figura cristica, scolpita con estremo e pallido

211 Patrizia Valduga, *Corsia degli incurabili*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 55.

212 *Idem*, p. 61.

213 Tale elemento rimanda ad una straordinaria immagine presente nel dramma *Le mosche* (1943) di Jean-Paul Sartre dove, nei primissimi momenti della drammaturgia, l'autore tesse una strana comunanza tra il sole e l'atmosfera cimiteriale che caratterizza la vicenda. Il sole, per Sartre, è sinistro presagio di morte, è come una lapide tagliente scoperchiata alla luce del giorno e che lascia trapassare – con un atteggiamento decisamente esistenzialista – la decomposizione dei corpi e delle anime: “[...] questa maledetta borgata che si rosola al sole. Dappertutto gli stessi gridi di spavento, lo stesso fuggi fuggi, le stesse affannose corse nere nelle vie accecanti. Puah! Queste strade deserte, l'aria che tremola, e questo sole... Che c'è di più sinistro del sole? [...]” (Jean-Paul Sartre, *Le mosche*, *Porta chiusa*, Bompiani, Milano, 2013, p. 27.

214 Patrizia Valduga, *Corsia degli incurabili*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 64.

215 Non è un caso che l'opera scolpita da Mark Wallinger nel 1999 abbia come titolo *Ecce Homo*.

rigore di stampo quasi neoclassico, nuda, calva, incoronata con del filo spinato e i polsi legati stretti dietro la schiena con una corda si erge, solitaria, in una stanza completamente bianca, sola, ieratica e penosamente monumentale, evocando una figura scissa a metà tra la fisicità di un paziente sottoposto a chemioterapia e l'immagine martirizzante di un deportato ad Auschwitz.

Corsia degli incurabili è caratterizzata da tale feroce immobilità, la stessa di *Donna di dolori*, che blocca la figura del personaggio in una condizione performativa in cui la drammaturgia, scandita dalle didascalie come una partitura musicale, innesca un pessimistico meccanismo di attesa, di purgatoriale contemplazione di una promessa che potrebbe far risorgere la protagonista verso il giorno o, al contrario, lasciarla sprofondare nel nero della notte che chiude il primo monologo del 1991. Il verso “[...] deformi... sfigurati... ad aspettare... [...]”²¹⁶, oltre alla evidente frantumazione di stampo quasi chirurgico resa palese dalla presenza dei punti sospensivi – un uso che risulta costante lungo tutta la drammaturgia del 1996 – racchiude l'immagine di un'attesa eterna che caratterizza la protagonista, figura cristica, immobile, ieratica e bloccata nella propria condizione di isolamento ospedaliero, esattamente come nel caso della scultura di Wallinger, e sembra rimandare direttamente alle figure malate e immobilizzate di *Finale di partita* di Samuel Beckett che attendono e contemplan il nulla ed il vuoto, serrati in un distopico mondo post apocalittico dove l'immobilità e la cecità di Hamm²¹⁷ sintetizzano il comune destino di un'umanità smarrita e totalmente impossibilitata a compiere qualsiasi azione.

Il personaggio monologante, in *Corsia degli incurabili*, vive un'immobilità scissa tra la dimensione di una malattia incurabile, che lascia segni evidenti sul corpo, e la fragile immagine di un individuo appeso in una pausa del tempo stesso dell'eternità, ovvero in una frattura temporale della “[...] durata della morte”²¹⁸ – immagine che chiude il componimento XXV del *Requiem* – e che sintetizza il tempo dello spettacolo, della esecuzione di un testo che diviene spartito e traccia musicale dell'esperienza del dolore. A tal proposito, la regia di Valter Malosti trasforma il corpo dell'attrice Federica Fracassi in una macchina musicale di stampo apocalittico, ultima immagine di una umanità che riflette sia sulla propria condizione di malattia segregante, sia sulle infinite possibilità insite nel linguaggio alla fine dei tempi. La messa in scena del 1996 assume, nel suo carattere fortemente esecutivo, il germe di una profonda riflessione sulle possibilità di un linguaggio che si frantuma, si semplifica e si riduce a misera cosa, a povero corpo immobile e spento, come è possibile constatare

216 Patrizia Valduga, *Corsia degli incurabili*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 64.

217 In *Finale di partita*, il personaggio di Hamm, oltre ad essere completamente cieco, è immobilizzato da sempre su una sedia a rotelle. L'immagine della sedia a rotelle amplifica con maggiore forza visiva la condizione di immobilità e segregazione e, per tal ragione, la messinscena firmata da Valter Malosti costringe l'attrice Federica Fracassi in una dimensione paralitica proprio su una sedia a rotelle di beckettiana evocazione piuttosto che su un letto di ospedale, tradendo la didascalia iniziale di Patrizia Valduga, quasi a voler amplificare l'idea di una condizione purgatoriale e di eterna attesa di possibile guarigione o immobilità perenne.

218 Patrizia Valduga, *Requiem* cit., p. 29.

in alcuni versi, detti «con grande calma», che compongono la quinta sequenza del monologo dove si tratta con artiglio fortemente ironico del processo di mostrificazione e mortificazione subito dal linguaggio nel momento in cui, quest'ultimo, si trasforma in slang televisivo: “[...] o si contenta la vostra impazienza / [...] soltanto di ammazzare l'italiano? / di dire in ogni frase una scemenza, / con lo iènchi filmesco sottomano? / «È un attimino trendi, devo dire». / Questa è più che insolenza: è delinquenza! / La volete «un attimino» finire / con questo «devo dire» impertinente? / con i «piuttosto che», gli «intriga» senza / senso, gli insensati «assolutamente»? / con l'«attivarsi», «esatto», «ochèi ochèi»? / L'ultimo tracollo della demenza... / Quel «devo dire» lo sterminerei! / Oddio, mi sta salendo la pressione... / È che per me è una tale sofferenza / questo linguaggio da televisione [...]”²¹⁹.

Corsia degli incurabili, nella propria veste poetica e nella traduzione scenica di Malosti, assume il carattere di «partitura vocale per corpo immobile» ad esecuzione solista che sviluppa, musicalmente e scenicamente, il calvario di un corpo in attesa della κατάβασις e, quindi, colto nel momento della inevitabile discesa verso la morte. L'immobilità del personaggio monologante, però, sembra rimandare anche alla esecuzione, di stampo tragico, del destino di una lingua in attesa d'essere processata e, nel frattempo, serrata e segregata nella rigida veste stilistica della forma chiusa e dell'endecasillabo; una forma che immobilizza il verso e irretisce il linguaggio in una marmorea veste tombale la cui «crisi» e l'essere costantemente «in attesa di giudizio» si traducono, anche, in forme parodiche di stampo dantesco, tragicamente nostalgiche: “[...] L'alba vinceva l'ora mattutina / che fuggia innanzi, sì che di lontano / conobbi il tremolar della marina. / Noi andavam per lo solingo piano... / Italiani, imparate l'italiano! [...]”²²⁰, o di stampo direttamente leopardiano che, però, sfocia nel crepuscolare: “[...] Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai? / Tu senti che domanda scriteriata... / Povera luna, che hai da fare mai? / Tutti gli adolescenti segaioli / con l'acne che gli dà le depressioni, / adorano Leopardi, lune e duoli, / adorano se stessi, pelandroni... / Io preferisco Pascoli e Manzoni [...]”²²¹.

Il linguaggio oscilla tra sublimità, trivialità televisive e decomposizioni sintattiche tenute assieme da un universo vocale – ben espresso anche dall'amplificata e terribile performatività di Federica Fracassi – che sviluppa l'idea di un pensiero messo a nudo, immobilizzato e monumentale, declinato in ventidue sequenze poetiche in cui le dinamiche infinite del cuore ([...] Del cuore non so più il chi e il quale / e del resto infinito, abituale... [...])²²²) smuovono un linguaggio che si autofagocita reiterandosi masochisticamente, annullando la dimensione temporale: “[...] se non mi amavi allora,

219 Patrizia Valduga, *Corsia degli incurabili*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 65.

220 *Idem*, p. 66.

221 *Ibidem*, p. 77.

222 *Ibidem*, p. 67.

amami ora... / tra azzurro e oro... al sangue dell'aurora... / col sangue... oh, più insanguinati ancora... / Fammi annegare, amore, nel tuo amore... / d'azzurro e oro... e ora trascolora... / Io vivo quando muoio per amore! [il corsivo è dello scrivente] [...]"²²³.

Il tempo scisso in ore infinite è racchiuso e imprigionato, anch'esso, tra le pieghe di un linguaggio che pare avvolgersi intorno a sé come l'edera e «trascolora», segregando il flusso temporale dell'attesa all'interno di parole pallide come teche reliquiari e deboli prigionie del tempo: «amore», «cuore», «memoriale», «dimora», «loro», «ancora», «aurora», «allora», «fiore», «ore», «oro», «trascolora», «implorare», «tesoro», «migliorando», «miglioro», «vaporetto».

Le parole custodiscono con una sacralità inviolabile e invalicabile il tempo immobile della condizione della protagonista – e probabilmente dell'intero genere umano – il cui cuore “[...] ferito da mille coltelli [...]"²²⁴ testimonia il senso sanguinante e sgocciolante di una vita che si spegne, ora dopo ora, assieme al linguaggio che ne testimonia la materialità e la propria inevitabile decomposizione.

In *Corsia degli incurabili*, quindi, il linguaggio è pura materia in cui è segregato il tempo, in una dimensione teatrale di ibernazione, fissità e imperturbabile conservazione dove le parole «mascherano» il flusso temporale e lo serrano verbalmente, fotografando l'elemento amoroso quasi fosse una forza ancestrale costantemente divisa tra mortalità ed eternità, il senso oscillante di un'attesa che sospende il tempo e anticipa costantemente l'eternità della morte e l'architettura cimiteriale²²⁵ intesa come rappresentazione e celebrazione di tale infinita fissità.

La vita scivola dalle dita immobili della protagonista con una dignità musicale e monumentale che, a partire da citazioni dirette dal mito di Orfeo (“[...] «Orfeo! Orfeo mi fanno a pezzi qui, / mi sfigurano, Orfeo, e non ho colpe!» / schiamazzava Euridice in mezzo ai morti. / «Orfeo! Orfeo!» si sfogava così. / «E tu mi lasci qui? Morta tra i morti?» / Ma quel coglione, perché si è voltato? / Lo stile dei poeti è questo qua? / Che volesse restare disperato? / sentirsi ancora più «ispirato»? Bah. [...]"²²⁶), scivola verso la definizione di una «condizione sanitaria» in cui gli esseri umani non sono altro che “[...] immondizia nazionale [...]"²²⁷ all'interno di un contesto sociale disumano, disarticolato e abominevole tanto quanto lo spauracchio televisivo, emblema di un mondo

223 Patrizia Valduga, *Corsia degli incurabili*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 68.

224 *Idem*, p. 69: l'immagine del cuore ferito da mille coltelli rimanda direttamente alla statuaria sacra di stampo processionale e, quindi, all'immagine della *Donna di dolori* che, con ieratica e tragica accettazione del dolore, vive e traghetta la propria esperienza di patimento in un'alta, nobile ed oscillante passione.

225 È interessante, a tal proposito, l'uso che Patrizia Valduga fa della parola «fiore», ripetuta al plurale per ben venti volte nell'intero monologo, quasi sempre in anafora: [...] Fiori su questi letti di tortura / e fiori sul martirio e sul terrore... / Fiori sul buio che ci fa paura, / fiori su piaghe, fiori su ferite, / fiori sul dolce delirio del cuore, / fiori sulle speranze seppellite! / Fiori sui vivi! Fiori su chi muore! [...] (*Ibidem*, p. 71), o in chiasmo: “[...] povero fiore... fiore dei miei fiori... [...]” (*Ibidem*, p. 75). La pioggia di «fiori» anticipa la dimensione culturale e cimiteriale che attende l'umanità nel tempo infinito e prossimo della morte.

226 Patrizia Valduga, *Corsia degli incurabili*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 72.

227 *Idem*, p. 73.

mostruoso e deforme: “[...] Che cosa non si deve sopportare! / Se penso che c'è ancora Pippo Baudo / che son trent'anni che mi fa cagare... / Trent'anni? ma saranno anche quaranta... / E lo paghiamo noi... ha certi prezzi... / lui munge le sue vacche lì... e ci canta / le canzonette... fa i pettegolezzi... Se mai esco di qui mi fanno a pezzi! [...]”²²⁸.

In tale distopico universo di “[...] fiato, sete [...] fame [...] accoppiamento [...] malattia [...] morte [...] fuoco [...]”²²⁹ e mostruosità mediatiche, la poesia traccia un percorso scenico scandito da una forma espressiva, veicolata dalla dinamica delle didascalie, che a partire da una profonda e tragica riflessione sul destino «paziente» di chi attende solo la morte in una condizione di ospedaliera segregazione, si tramuta in una radiografia del passato della protagonista (“[...] Cerco dentro la mente... mi trasmetto... [...]”²³⁰) dove la malinconia subisce un inevitabile processo di personificazione (“[...] Un dì si venne a me Malinconia / e disse: «Io voglio un poco stare teco»... / E io le dissi: «Partiti, va' via»... [...]”²³¹) e il contemporaneo appare come lo specchio malato di una condizione degenerativa inarrestabile e inevitabile che, a partire dall'universo letterario, deraglia nel corpo della protagonista: “[...] Il vero «terminale», in fede mia, / è chi ama Benni, la Tamaro, Eco... / chi palpita per la simipoesia... / Così va il mondo... i suoi hurrà!... e sia. / Chissà se oggi arriverà qualcuno... / Trenta chili ormai... un vento volo via... [...]”²³².

La vera malattia della protagonista è, quindi, sedimentata nel germe di una contemporaneità per nulla accogliente, inospitale e deformata anche dal punto di vista del linguaggio, continuamente oscillante in nostalgici glissati poetici di stampo antico – Manzoni, Leopardi, Dante, Pascoli – e sintesi televisivo/computeristiche tipiche del lessico inglese (“[...] lo iènchi filmesco sottomano, / con mille sfregi al giorno e mille offese... / a poco a poco lo fanno morire... / Vogliono che si rantoli in inglese! [...]”²³³). Tale malattia fisica, sociologica, linguistica, biologica e letteraria si stempera, mentre il monologo si avvia alla conclusione, in due momenti – gli unici in tutta la drammaturgia – in cui il recitato cede il posto ad un canto «a voce bassa e flebile», un «canticchiamento»²³⁴ che acquista il valore di un drammaturgia parallela in cui il linguaggio riflette su se stesso e si confonde col corpo malato della protagonista, come se fosse un velo di luttuosa contemplazione notturna che avvolge col suo flebile suono il corpo e il destino del personaggio monologante: “[...] «L'alba separa dalla luce l'ombra / e la mia voluttà dal mio desire. / O dolci stelle, è l'ora di morire. / Un più

228 Patrizia Valduga, *Corsia degli incurabili*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 74.

229 *Idem*, p. 70.

230 *Ibidem*, p. 80.

231 *Ibidem*, p. 78.

232 *Ibidem*, p. 78.

233 *Ibidem*, p. 79.

234 Da un punto di vista drammaturgico/interpretativo, è molto interessante constatare che le didascalie «canticchia» e «canta a voce bassa e flebile» vengano introdotte da altre due didascalie quali «sorridente» e «sogghigna» in cui il volto del personaggio, oltre a subire una deformazione messa in modo dalla prossemica tipica del sorriso, si dà ad un leggero suono, come se volesse introdurre, in qualche maniera, lo spazio cantato.

divino amor dal ciel vi sgombra.» [...] «Pupille ardenti, o voi senza ritorno / stelle tristi, spegnetevi incorrotte! / Morir debbo. Veder non voglio il giorno...» [...] «... per amor del mio sogno e della notte.» [...] «Chiudimi, o Notte, nel tuo sen materno, / mentre la terra pallida s'irrorà. / Ma che dal sangue mio nasca l'aurora / e dal sogno mio breve il sole eterno!» [...] «Io mi fermo qui.» [...] «Un più divino amor dal ciel vi sgombra...» [...] «Pupille ardenti, o voi senza ritorno...» [...] «...Morir debbo. Veder non voglio il giorno...» [...] «Vuoi dei cioccolatini? delle arance?» [...] «Vuoi acqua di colonia? fiori? piante? / A presto... a presto...» [...]»²³⁵.

Il canto genera una forma di panismo (“[...] Sarò il mio cielo, nelle sue tranquille / ...nelle tranquille mute azzurrità... [...]»²³⁶) tra verso, corpo e tempo, il tutto tenuto assieme dalla veste esecutoria da partitura o spartito musicale che fa dell'esperienza del dolore un *ἄρῆνος*, un lamento, un suono, un canto funebre ove la voce solista della protagonista risponde e fa coro a se stessa, in un gioco speculare e autoreferenziale che sprofonda sempre più in quel silenzio passivo e patetico tipico della durata eterna della morte: “[...] Gli occhi sono i cancelli della mente; / meglio chiuderli, adesso, per prudenza, / che il giorno adesso avanza indifferente... / E le porte dell'anima... gli orecchi; / chiudiamo pure loro per prudenza [...]»²³⁷.

Serrati i battenti del canto, la protagonista «si volta verso il pubblico» compiendo il suo primo movimento a conclusione del soliloquio che serra, come un'ulteriore manifestazione plateale da *Ecce Homo*, il valore ritrattistico dell'esperienza dolorosa che fa del soliloquio un «ritratto teatrale»²³⁸ che dipinge ed espone, con una certa dose di violenza visivo/acustico/performativa, gli effetti fisici, psicologici e poetici dell'esperienza dolorosa.

È proprio il ritorno alla componente esperienziale del dolore che caratterizza la conclusione di *Corsia degli incurabili* in cui la protagonista, dopo l'apocalisse vocale subita dal canto ora tradotto in didascalia come «voce rotta», ritrae se stessa avvolta nel biancore di un costrutto poetico ove l'anafora regna sovrana, quasi a voler marcare ossessivamente il senso di una vertiginosa ricorsività dell'eterno.

Nuvole di spiccato cromatismo (“[...] Nuvole d'oro... nuvole di rosa... / e poi nuvole bianche... come neve... / e ogni cosa che torna... in ogni cosa... [...]»²³⁹) avvolgono la scrittura e sollevano la protagonista dalla propria immobilità marmorea, fino a lasciarla sprofondare nel bianco varco sul «niente», scandito nel sistema retorico dell'anafora come il rintocco di una campana a morto: “[...] E

235 Patrizia Valduga, *Corsia degli incurabili*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., pp. 80-82, 85.

236 *Idem*, p. 82.

237 *Ibidem*, p. 84.

238 Sul concetto di monologo come «ritratto» si parlerà nel capitolo terzo del presente studio, ovvero nel momento in cui si tenterà una comparazione tra forma monologante e spazio metanarrativo ove la scrittura riflette su se stessa, sviluppando, in maniera quasi virtuosistica, degli spazi ritrattistici.

239 Patrizia Valduga, *Corsia degli incurabili*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 87.

presto il *niente*... il *niente* del *niente*... / immagini... visioni... apparizioni... / svanire in *niente*... per un altro *niente*... / Dire soltanto prima del mio *niente*, / prima che il tutto *niente* mi imprigioni, / la parola che allevo nella mente [...]”²⁴⁰.

L'esperienza del dolore della protagonista di *Corsia degli incurabili*, negli ultimi atti della propria ritrattistica esplicitazione plateale del patimento, varcate le porte bianche del «niente» – di rimando diretto agli ultimi versi di *Donna di dolori* (“[...] *Niente* più aurora [...] e *niente* sangue e *niente* più domani [...]”²⁴¹) – si proietta ansando (come viene specificato dalla didascalia «ansante») verticalmente in un firmamento denso di soli, stelle e costellazioni che compongono una grammatica celeste verso cui l'esperienza dolorosa ascende e si stempera in un istante eterno quanto la morte (“[...] l'anima che non sa come finire... / che ci mette così tanto a morire... [...]”²⁴²) confondendosi, sacralmente, con un sistema riconciliatorio che serra, «sempre più piano», il momento della morte col desiderio folle e riconciliante di un perdono debole, sottile come la voce della protagonista che muore sempre di più.

240 Patrizia Valduga, *Corsia degli incurabili*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 88.

241 Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit. p. 29.

242 Patrizia Valduga, *Corsia degli incurabili*, in Patrizia Valduga, *Prima Antologia* cit., p. 88.

CAPITOLO TERZO

Monologo e romanzo: gravità della parola e gravità dello sguardo in Thomas Bernhard, *Perturbamento e Antichi Maestri*

Le dinamiche interne alla struttura del monologo, si manifestano come esperienza drammatica che tende ad una rappresentazione delle varie possibilità del discorso e delle peculiarità performative della lingua. Se nella poesia contemporanea lo specifico teatrale/drammaturgico della veste monologante innesca, attraverso la scrittura, un processo vertiginoso e, nel caso di Patrizia Valduga, imbevuto di pathos e prolettico senso di morte, alcuni romanzieri come Thomas Bernhard e William Faulkner – autori molto legati anche ad una produzione drammatica – utilizzano il monologo come strumento compositivo, amplificando l'aspetto linguistico del personaggio monologante nel tentativo di declinarne l'interiorità e fotografarlo in una condizione verbale che, nel corso della storia narrata, diventa punto di contatto tra romanzo e teatro.

Il personaggio viene, così, inserito in una contemplazione della parola che si inscena e apre spazi metanarrativi all'interno dell'architettura dell'opera, generando una vertigine percettiva nel lettore-spettatore.

In *Requiem e Donna di dolori* di Patrizia Valduga il monologo tematizza quel percorso portato avanti dal personaggio attraverso la tragica contemplazione della propria esperienza dolorosa che si fa accadimento scenico; in altri autori, invece, il monologo oscilla tra due elementi fondamentali: da una parte il lungo discorso di un personaggio come caratterizzazione linguistica ritraente eroicamente (o anti-eroicamente) la propria condizione all'interno della storia narrata, come in Thomas Bernhard; d'altro canto, invece, come si può leggere in William Faulkner, il monologo viene utilizzato come radiografia linguistica di una mente e declinazione verbale di una totale immersione nel flusso dei pensieri che si fa linguaggio.

Ritratto e flusso di coscienza rappresentano, pertanto, i due elementi linguistici fondamentali intorno ai quali il monologo si innesta tra le pieghe del romanzo moderno e contemporaneo come nelle opere prettamente drammaturgiche.

La presenza del monologo all'interno del romanzo segna una oscillazione tra ciò che viene narrato in prima persona dall'io narrante e i discorsi diretti dei protagonisti che in casi specifici come, ad esempio, *L'uomo che ride* di Victor Hugo, occupano vaste porzioni testuali ed assumono quasi l'aspetto di componimenti a sé, spazi metanarrativi in cui il narrato si fa pura azione verbale di suggestione fortemente teatrale.

Nei lunghi discorsi diretti presenti nel romanzo dell'Ottocento, ad esempio, il fulcro delle azioni di un personaggio è tutto condensato all'interno di una condizione temporale che – oltre a marcare la

netta separazione tra «io» e «mondo», isolando quindi l'identità dall'universo narrato – proietta l'io in una dimensione linguistica che si pone come spazio scenico in cui le azioni e le gesta del protagonista appaiono condensate nel parlato, nella voce che ritrae corpo e psicologia di un personaggio che, attraverso i suoi lunghi discorsi diretti, plasma spazi metatestuali di spiccata e spesso autoreferenziale autonomia.

Tale autonomia del discorso diretto tende ad occupare, proprio nel romanzo dell'Ottocento, intere porzioni di testo creando, all'interno dell'architettura del romanzo, uno spazio letterario a sé di spiccata autoreferenzialità ritrattistica che celebra la parola e la esalta nelle proprie deviazioni, sia sul piano del significante sia a livello del significato.

Il monologo in discorso diretto, pertanto, diviene il vero artificio teatrale attraverso cui l'autore condensa non solo l'evoluzione interiore di un singolo personaggio e le trame che si dipanano da tali metamorfosi psicologiche, ma inoltre, come accade ad esempio nel caso del sermone di Padre Mapple in *Moby Dick* di Herman Melville, tende a condensare in sé i vari aspetti tematici che caratterizzeranno l'intero scandirsi della vicenda, facendo delle parole il basso continuo di un sottosuolo – marino nel caso di *Moby Dick* – su cui fluttuano i personaggi come anime miserabili in viaggio verso la risoluzione finale.

Nei «lunghi discorsi» di stampo monologico presenti ne *L'uomo che ride*, ad esempio, il personaggio di Gwynplaine pare riappropriarsi della propria identità considerando che il romanzo di Hugo, di per sé, agisce come una «questione» sull'identità del protagonista, velata dal mistero e da una sorta di eco infernale circa le origini della mostruosa menomazione fisica inflitta al personaggio: un ghigno feroce, opera chirurgica dei «*comprachicos*», che diviene, sul suo volto, il canale di passaggio di una riappropriazione del dire. Il monologo rappresenta, per le anime che popolano le tumultuose strade de *L'uomo che ride*, il momento di forte stampo teatrale di una presa di coscienza della parola e, pertanto, un sovvertimento totale del silenzio che viene definito dallo stesso Hugo, in un momento del romanzo, come la «condizione linguistica», ovviamente di stampo ironico, di una certa «piccola» classe sociale. Gwynplaine, nell'evolversi della vicenda, traghetta se stesso dalla muta condizione clownesca, da saltimbanco, del mimo e del fenomeno da baraccone («faccia») verso una riappropriazione del diritto di parola che fa dello stesso personaggio il depositario di un'arte del dire che subisce, solo alla fine del romanzo, una evoluzione della scenicità del personaggio il quale diviene, al livello del linguaggio, attore a tutti gli effetti («bocca») recitando a gran voce il suo ultimo soliloquio di fronte ad un pubblico preciso ed all'interno di uno spazio scenico molto ben definito (la Camera dei Lord).

Il discorso monologante irto di vivi contrasti, riscontrabili nei vorticanti monologhi tipici del modello ottocentesco ed, in particolare, hughiano, diviene nella narrativa di Thomas Bernhard la

pura e plateale esplicitazione della materia stessa in cui vengono plasmati i personaggi, ovvero creature stagliate in una condizione linguistica ed anche – come si può riscontrare in *Perturbamento*, romanzo scritto da Bernhard nel 1967 – in una localizzazione spaziale/scenografica concreta ben precisa.

Condizione linguistica e localizzazione spaziale, in Bernhard, toccano punti di coincidenza in quella che si potrebbe definire una vocazione all'isolamento, uno spietato bisogno da parte dei personaggi stessi di isolarsi, di segregarsi in una feroce, spietata e anarchica contemplazione della propria solitudine che si scioglie, spesso, in flussi linguistici tesi esasperatamente alla categoria formale del monologo in cui la $\rho\acute{\eta}\sigma\iota\varsigma$, la fuga monologante, diviene la struttura linguistica del male, del negativo che serpeggia nel sottosuolo dei rapporti umani, dell'ipocrisia e della latente ed a volte grottesca eresia celata nei discorsi dei personaggi.

Nella vasta produzione di Bernhard, tale isolante aspetto del negativo si può riscontrare, ad esempio, anche nella immobilità di cui è vittima il vegliardo e tristo Rudolph, protagonista del dramma *Elisabetta II* del 1987, la cui eccessiva misantropia ed il cui odio atavico verso l'intero genere umano si traducono in monologanti tempeste linguistiche ove tutto è affidato alla dinamica dello «sproloquio» che sviluppa, attraverso il linguaggio, una sinfonica manifestazione verbale del negativo la cui veste retorica tenta disperatamente di tenere ben saldi gli ultimi frammenti di vita di un mondo alla deriva. Tali elementi frammentari si condensano, nella scrittura di Bernhard, in quel motivo assolutamente centrale che Eugenio Bernardi nella sua postfazione a *Perturbamento* definisce «patrimonio»²⁴³, ovvero tutto quel complesso sistema di valori in piena catabasi grottescamente difeso, sul piano linguistico, da creature mostruose, paralitiche, malate e pazze che popolano le opere dello scrittore austriaco, come se ogni scritto fosse un affresco stagliato su un mondo alla deriva le cui origini si isolano anch'esse nella contemplazione di uno splendore antico che ha sbiadito i suoi tratti come dopo un pianto o un dolore assassino che ha scagliato, sugli uomini indifesi e inermi, i dardi del male.

Bernhard dipinge i contorni di un universo al negativo dove il passato s'è dissolto nelle nebbie dei tempi e agli uomini – creature ammalate e colte al limite della sopravvivenza psichica (il Principe in *Perturbamento*) e fisica (il vecchio Rudolph in *Elisabetta II*) – non resta altro da fare che recitare, imperterriti e ossessivi, l'eterna commedia della morte, come nel monologo del Principe Saurau che occupa tutta la seconda parte del romanzo: “[...] Dovunque io guardi, vedo soltanto dei moribondi, gente che va alla deriva e si guarda indietro per l'ultima volta. Gli uomini non sono altro che una mostruosa comunità di morituri, costituita ormai da miliardi di persone disseminate nei cinque

243 Eugenio Bernardi, *Prima dell'ultimo spettacolo*, postfazione a Thomas Bernhard, *Perturbamento*, Adelphi, Milano 1981, p. 226.

continenti [immagine, questa, di matrice assolutamente pittorica]. Una vera commedia! [...] Una commedia! [...] il mondo [...] è un palcoscenico sperimentale su cui si prova in continuazione. Dovunque guardiamo vi è un continuo imparare a parlare, a camminare, a pensare, a recitare a memoria, a ingannare, a morire, a essere morti, tutto il nostro tempo se ne va in questo. [...] Questo palcoscenico sperimentale è uno strazio unico e quello che vi si recita non diverte nessuno. [...] Quando si alza il sipario, lo spettacolo è finito [...] Il mondo è la scuola della morte. [...] L'unico fine didattico raggiungibile [...] è la morte [...]»²⁴⁴.

Nelle parole del Principe è possibile riscontrare quella spiccata retorica della fine e del crollo che, alla maniera pirandelliana, utilizza lo specifico teatrale per tematizzare una condizione collettiva di desolazione, spavento e strepito – quasi citando lo stesso Macbeth – a cui è condannata l'umanità intera, dipinta da Bernhard come entità brulicante all'interno di un comune e fatiscente laboratorio per esperimenti dove si tenta, amaramente, di celebrare il nulla eterno in cui gli individui galleggiano come corpi in formaldeide sospesi sull'abisso.

Il paesaggio umano descritto dall'autore austriaco vive una condizione di isolamento feroce ove le creature recitano costantemente l'eterna commedia di una vita spenta e smorta i cui fasti, in realtà, sono sepolti in un passato glorioso – come accade ai personaggi di Henrik Ibsen – il cui patrimonio ereditato non è altro che l'annullamento totale della dimensione spazio-temporale, ovvero – alla maniera delle due solitudini fraterne protagoniste del dramma *L'apparenza inganna* scritto da Bernhard nel 1983 – la passiva contemplazione di uno sfacelo presente dove il futuro non è altro che una continua tensione verso la morte che isola ed immobilizza l'hic et nunc nel requiem di un passato a cui ci si appiglia con fare sinistro e malinconico.

Per Bernhard il monologo, in *Perturbamento*, rappresenta quella forma compositiva in cui si viene a condensare lo specifico teatrale e l'evoluzione del personaggio si manifesta come rappresentazione linguistica di una isolante immobilità in cui il personaggio è fissato nella contemplazione della propria condizione di orfano, ovvero di individuo che ha smarrito le proprie origini e non può far altro che tentare di recuperare affannosamente il proprio centro, attraverso un tipo di linguaggio rigorosissimo che, in realtà, diviene tra le pieghe del soliloquio un'orrenda costruzione mentale, l'armamentario di parole che «gravita» e «grava» sul «tremendo» e si traduce, in realtà, in quella che Eugenio Bernardi definisce «farneticante loquacità»²⁴⁵ di psichiatrica ascendenza di cui il monologo è la perfetta e concreta rappresentazione linguistica.

Non è un caso che il linguaggio di Bernhard, nelle opere di drammaturgia e nei romanzi, tenda costantemente al monologo e, quindi, ad una ricercata architettura retorica di stampo spiccatamente

244 Thomas Bernhard, *Perturbamento*, Adelphi, Milano, 1981, pp. 157, 158.

245 Eugenio Bernardi, *Prima dell'ultimo spettacolo*, postfazione a Thomas Bernhard, *Perturbamento*, Adelphi, Milano 1981, p. 231.

teatrale che stigmatizza l'isolamento in cui si stagliano i personaggi e, allo stesso tempo, risponde a quella particolare «intransigenza» che condensa, nei discorsi diretti posti tra virgolette, il sentimento straniante di una osservazione diretta delle miserie umane rappresentate al limite della sopravvivenza spirituale e sorrette dalla gravità stessa del linguaggio.

Nella logorrea e nelle ῥήσεις delle anime solitarie che popolano i suoi romanzi, Bernhard introietta le mostruose disillusioni del tempo presente e serra, in una condizione di segregazione, i propri personaggi che – come accade al principe Saurau – fanno della parola e del discorso diretto le concrete rappresentazioni di un carcere mentale (il cervello) e concreto (il castello di Hochgobernitz) ove il linguaggio è la testimonianza concreta di un danno atavico e che però, allo stesso tempo e alla maniera dei già menzionati Sileni di Alcibiade a proposito di Gwynplaine, è anche l'ultima traccia, l'ultimo spettacolo di un lontano e inestimabile bagliore di bellezza ormai tramontato, ma ancora latente e, inevitabilmente, presente: “[...] nessuno può condurre un'esistenza così totalmente segregata senza riportarne danni gravi, anzi gravissimi, allo spirito e al carattere. [...] certe persone, in un momento di svolta decisiva della loro vita, una vita che a loro sembra filosofica, scoprono un carcere nel quale vanno poi a rinchiudersi per consacrare la propria esistenza a un lavoro scientifico o a un'infatuazione poetico-scientifica [...]”²⁴⁶.

Le due segregazioni, concreta e linguistica, in cui sono racchiusi i miserabili di Bernhard non sono altro che le testimonianze verbalizzate, all'interno della gabbia formale del monologo, di quadri di vita sospesi sul disastro, espressioni linguistiche di una desolazione che aleggia sul crinale dell'abisso: “[...] Noi ci costringiamo a non percepire il nostro abisso [...] per tutta la vita, non facciamo altro che guardare giù [il corsivo è dell'autore], al nostro abisso fisico e psichico, pure senza percepirlo [...]”²⁴⁷.

I personaggi, pertanto, agiscono in quanto elementi sospesi sul disastro, funamboli in bilico sul crollo la cui retorica «pericolante» condensa verità profonde e assolute che gravitano, attraverso le parole, in una smisurata preghiera, chiara testimonianza di un male ereditario di ibseniana memoria che ha castrato ogni aspirazione alla purezza ed ha defraudato il linguaggio e la scrittura stessa che trova, attraverso la gravità delle forme monologanti, una propria risistemazione e, in un atteggiamento di matrice fortemente utopica, tenta anche di ristabilire un fragile e precarissimo equilibrio: “[...] Le nostre malattie distruggono sistematicamente la nostra vita, come un'ortografia che, diventando sempre più difettosa, distrugge se stessa [...]”²⁴⁸.

Tale gravità fa sì che il linguaggio si manifesti attraverso il sistema retorico della «fantasticheria», ovvero in quella operazione del pensiero in cui il cervello dipinge immagini ed il monologo, oltre a

246 Thomas Bernhard, *Perturbamento* cit., p. 55.

247 *Idem*, p. 194.

248 *Ibidem*, p. 194.

farsi traccia di un pensiero messo a nudo, diviene la testimonianza di un patrimonio sopravvissuto che, in realtà, non può far altro che orbitare incessantemente sullo sprofondamento.

La fantasticheria, in *Perturbamento*, è pura ortografia mentale recuperata direttamente da antiche regioni sommerse nella mente e nel passato: “[...] Fin dai primi anni della mia infanzia ho sempre sentito il bisogno di addentrarmi nelle mie fantasie, sono andato molto lontano in esse, più lontano, sempre, di coloro che ho portato con me dentro alle mie fantasie, le mie sorelle, per esempio, o le mie figlie o mio figlio. Come non osano addentrarsi davvero all'infinito dentro la realtà, così non osano neppure addentrarsi davvero all'infinito nelle fantasie, nella sfera fantastica. [...]”²⁴⁹.

La «sfera fantastica» in cui è racchiusa la mente del principe si ripercuote, nel suo lungo soliloquio, in una dimensione atemporale ove il castello di Hochgöbernitz diviene la cornice, di stampo quasi fiabesco, in cui il principe, “[...] immerso [...] in stranissimi pensieri [...]”²⁵⁰, inscena il proprio soliloquio attraverso un sistema di fascinazione ove, in una sorta di esercizio metaletterario, le parole del monologo vengono citate quasi alla lettera dal protagonista del romanzo il quale le riporta con estrema fedeltà e le condivide col lettore in una sorta di puntuale e precisissima operazione di stampo stenografico.

Il protagonista/io narrante del romanzo incornicia la ῥήσις di Saurau in un discorso diretto estremamente fitto che, oltre a manifestarsi in quanto radiografia e stenografia del pensiero del personaggio parlante, viene continuamente frammentato e rimarcato da espressioni come: «Saurau disse», «disse il principe», «il principe disse», «disse e poi aggiunse» o, più semplicemente, «disse» attraverso le quali l'autore pare insinuarsi per tentare di riaffermare una sorta di diritto di sopravvivenza all'interno del romanzo la quale, però, viene immediatamente fagocitata dalla retorica del principe. Non è un caso che la ῥήσις di Saurau occupi tutta la seconda parte del romanzo ed è come se, da parte dell'autore, il continuo riferimento al «dire» oltre a marcare e localizzare continuamente la presenza del discorso diretto – probabilmente per evitare che il lettore si perda nel turbinio monologante del principe – fa della materia verbale il vero “[...] *infinito labirinto della natura* [il corsivo è dell'autore] [...]”²⁵¹ all'interno del quale le parole si animano di una vita propria.

All'interno della ῥήσις l'uso continuo del corsivo evidenzia le parole-chiave attorno alle quali si snoda la componente tematico-concettuale dell'intero discorso diretto (“[...] non potevo mai pronunciare la parola *obliquo*, né usare le parole *salsiccia*, *Auschwitz*, *SS*, *spumante di Crimea*, *Realpolitik*. [...] Tuttavia, ad un tratto, probabilmente per metterlo alla prova, dissi la parola *talpa* [...] Per lo stesso motivo non avrei dovuto pronunciare [...] le parole *vomitare*, *Bundschek*,

249 Thomas Bernhard, *Perturbamento* cit., pp. 194, 195.

250 *Idem*, p. 91.

251 *Ibidem*, p. 95.

Krenhof, schermo, minatori, e neppure miniera, né la parola penitenziario [...]”²⁵²) e, a volte, sta a evidenziare anche interi periodi (“[...] *Il Puschach è una zona tremendamente infestata dalle talpe [...] nelle rivoluzioni borghesi lo spargimento di sangue e il terrore, come pure il delitto politico, sono state armi indispensabili in mano alle classi in ascesa [...] la rivoluzione proletaria per raggiungere i suoi scopi non ha bisogno di far ricorso al terrore, che essa aborre l'omicidio [...] Considero il poetico un concetto molto sospetto, perché suscita nella gente l'impressione che il poetico sia la poesia, e viceversa, che la poesia sia il poetico. L'unica vera poesia, ho detto, è la natura, l'unica vera natura è la poesia. È l'unico concetto che si sia dimostrato valido, dottore [...]”²⁵³) al punto che, se si provasse a stilare una lista di tutte le parole poste in corsivo all'interno del monologo, si verrebbe a creare una sorta di «patrimonio verbale» attraverso il quale l'io «narrante» pare voglia catalogare il pensiero del personaggio «parlante» – riportato nel romanzo, come viene detto da Bernhard, quasi alla lettera (“[...] Sto citando il principe quasi alla lettera! [...]”²⁵⁴) – forgiando un sistema di passato che perturba il tempo presente ed è testimonianza di quel “[...] rapporto stregato con la natura [...]”²⁵⁵ tipico dei personaggi del Bernhard romanziere ed, in modo particolare, del drammaturgo.*

Le parole in corsivo catalogano, nel sistema della ῥήσις, “[...] qualcosa di stravagante [...]”²⁵⁶ che è sopravvissuto nel linguaggio, ovvero impulsi «del» e «dal» passato di fronte ai quali gli uomini non possono fare altro che reagire e lasciarsi freudianamente «perturbare»: “[...] Mi sorprende sempre la prontezza con cui gli uomini reagiscono di fronte a certe parole, parole che li *feriscono nella loro sensibilità* e a cui essi collegano subito qualche triste caso che è loro capitato e che li ha profondamente impressionati. [...]”²⁵⁷.

Le parole-chiave in corsivo riattivano il passato, il represso, il sopito e architettano un universo tematico-sensoriale che pare agire in quanto patrimonio verbale sopravvissuto ad un disastro che ha espropriato il presente della propria dignità. Il concetto dell'«espropriare» rappresenta il senso continuo di quella ingiustizia costantemente reiterata a cui è sottoposto il tempo presente: “[...] *Espropriato*, penso. Questa è per me una parola chiave, a sentirla mi rendo conto di tutti gli aspetti più ripugnanti dello Stato, di tutta la stupidità dello Stato, mi viene in mente quella gentaglia rincretinita che sono gli impiegati statali. *Espropriato!* Qui attorno si continua a espropriare, dico, giù sotto il castello si espropria dappertutto con pretesti assolutamente inconsistenti. I politici espropriano in lungo e in largo. Si *espropria*. *Espropriano* e *distruggono*. Si distrugge la natura.

252 Thomas Bernhard, *Perturbamento* cit., p. 101.

253 *Idem*, pp. 101, 139-140, 166.

254 *Ibidem*, p. 93.

255 *Ibidem*, p. 99.

256 *Ibidem*, p. 98.

257 *Ibidem*, pp. 99, 100.

Espropriato! [...] Spero che una volta o l'altra lo Stato espropri se stesso! Mi auguro che si autoespropri al più presto, grido, che *sopprima* anche se stesso! Sarebbe ora che questo Stato *espropriasse* se stesso [...] Questo ridicolo Stato, dissi. *Espropriato!* [...]”²⁵⁸.

Le parole-chiave aprono degli universi tematici, all'interno del monologo, che gettano le basi di un discorso intertestuale in cui si inanella, cristallizza, frammenta, sprofonda ed annega il discorso del principe e la ricezione del discorso da parte del medico e suo figlio, i due protagonisti del romanzo, subisce una inevitabile e incessante vertigine percettiva.

Le parole-chiave spalancano argomenti e inaugurano digressioni ipotattiche in cui la narrazione si muove con particolare e vertiginoso incedere all'interno di un incessante soliloquio che incornicia la solitudine logorroica del principe in una condizione tipicamente amletica di isolamento, misantropia e disperata contemplazione di una agonia perpetua che – in un momento della *ρήσις* che pare voglia essere una diretta ricezione dell'*Amleto* shakespeariano²⁵⁹ – si imprime come un male ereditario ed incistato nel marciume in cui galleggia lo Stato: “[...] Lo Stato è marcio [...] lo Stato è veramente marcio. L'insieme di parole che negli ultimi tempi mi piace di più, caro dottore, è proprio questo: *Lo Stato è marcio*. [...] l'agonia repubblicana è certamente l'agonia più disgustosa, l'agonia più penosa. [...] Il popolo è cretino e puzza, è sempre stato così. [...]”²⁶⁰.

La solitudine linguistica del principe dà voce e corpo ad una dimensione di miserabilità collettiva (“[...] Misere esistenze, penso, caro dottore, misere esistenze. È un paesaggio, quello, che tollera soltanto un minimo vitale. Vi predomina un color verde-*nero*, un color nero-*verde*, un'oscurità tanto grande da escludere addirittura il suicidio [...]”²⁶¹) che fa oscillare il personaggio di Saurau da una contemplazione, di beckettiana ascendenza, dell'assurdità e della stupidità della vita, del pensiero e del linguaggio stesso (“[...] Penso alla stupidità di tutti i modi di dire, dottore, alla stupidità, alla stupidità in cui l'uomo vive e pensa, pensa e vive, alla stupidità... Mi permetto di vivere ed è

258 Thomas Bernhard, *Perturbamento* cit., pp. 112, 113.

259 A proposito della pazzia di Saurau, probabilmente di diretta derivazione amletica, scrive Bernhard in una breve digressione in cui l'io narrante pare sospendere il flusso di pensieri del principe e tentare, quindi, di identificarne la vera patologia: “[...] Mio padre, pensai, viene a trovare Saurau per curarlo dall'insonnia, senza fare nulla contro la sua vera malattia, contro quella *pazzia* che ora, mentre camminavamo avanti e indietro sulle mura esterne del castello, diventava sempre più palese. Ad un tratto, infatti, mi fu perfettamente chiaro che il principe *era* pazzo, cosa di cui io in un primo momento, quando lui aveva parlato di quello che era successo la mattina, non mi ero accorto; mi era sembrato anzi che il principe *non* fosse pazzo, e io, quando lui aveva parlato dei vari candidati che si erano offerti per il posto vacante di amministratore, avevo pensato che il principe fosse tutt'altro che pazzo, contrariamente a quel che sosteneva mio padre che aveva sempre parlato di lui come di un pazzo. Ma ora, mentre camminavamo a passi sempre più veloci sulle mura esterne del castello, vidi che il principe era veramente pazzo. [...]” (Thomas Bernhard, *Perturbamento* cit., p. 130). Il percorso di consapevolezza della pazzia del principe, nella mente del figlio del medico, passa attraverso degli stati di consapevolezza che corrispondono a precise forme verbali delimitanti, in una sorta di climax, il percorso da quello che all'inizio appare come un pallido sospetto per giungere, alla fine, ad una chiara constatazione della follia: «pensai», «diventava sempre più palese», «mi fu perfettamente chiaro», «non mi ero accorto», «mi era sembrato», «avevo pensato», «vidi». Pertanto, il processo di decriptazione della patologia del principe si traghetta dalla mente («pensai») allo sguardo («vidi»).

260 Thomas Bernhard, *Perturbamento* cit., p. 113.

261 *Idem*, pp. 108, 109.

assurdo! Vivo ed è assurdo! Tutti vivono ed è assurdo! [...]”²⁶²) ad una contemplazione del processo mentale colto al limite del marciume, della decomposizione e del «diluvismo»: “[...] poi Saurau aveva continuato a gridare la parola *decomposizione*, la parola *processo di putrefazione* e la parola *diluvismo*, finché, ad un certo punto, aveva parlato della devastazione presente *nella sua testa* a causa dei rumori dentro il suo cervello [...] «Qui, dentro la mia testa [...] c'è davvero una *devastazione inimmaginabile*» [...]”²⁶³.

«Diluvismo», «devastazione» e «putrefazione» divengono i tre momenti di una processualità che si manifesta solo ed esclusivamente come «flusso di coscienza», «fluire» di pensieri che si dipanano attraverso arcipelaghi intertestuali, evidenziati dalle parole in corsivo, come pura radiografia linguistica di un “[...] frastuono dei rumori [...]”²⁶⁴ che tinge il soliloquio di uno spiccato carattere autoreferenziale. Attraverso le parole-chiave il monologo riflette su se stesso e sulla natura incandescente di flusso di coscienza, meccanica linguistica di un pensiero messo a nudo e retorica che grava sulla miserabilità della condizione umana: “[...] avessi tante difficoltà a cogliere ovunque, all'interno di un unico problema, di un unico tema, di una tematica, di un flusso di pensieri, i punti più alti e quelli più profondi, punti che, a quanto pare, vengono ancora pericolosissimamente distinti, al fine di poter poi analizzare e dominare, intendere insomma uno di questi temi, pensieri, o *flussi* di pensieri in maniera quanto meno inconsueta, questo fatto mi sembra fatale se considero lo stato di assoluta fatalità che ora, se voglio dare senso alla mia esistenza, mi costringe sempre a operare contemporaneamente in tutti gli spazi possibili e immaginabili, in strutture di cui sappiamo con orrore che ormai non hanno più confini. [...]”²⁶⁵.

La logorrea monologante del principe corrisponde, specialmente nella seconda parte della sua ῥήσις, ad una contemplazione della vastità di un orrore senza più confini e si manifesta come dichiarazione retorica di un perturbamento profondo che spinge il personaggio ad uno stato di isolamento dichiaratamente amletico il cui filosofeggiare non è altro che una mirabolante costruzione retorica sospesa sul disastro, sul nulla: “[...] sono arrivato allo stadio di permanente perturbamento [è il primo momento all'interno del romanzo in cui, come si è soliti dire, «si canta» il titolo e la parola «perturbamento» non appare evidenziata dal corsivo come parola-chiave] della tarda età, all'isolamento sempre più filosofico, filosofistico dello spirito, stadio nel quale uno è continuamente conscio di tutto e il cervello in quanto tale, quindi, non esiste più... La verità è che io credo sempre più di essere tutto, perché in verità non sono assolutamente più nulla [...]”²⁶⁶.

Il perturbamento coinvolge le creature del romanzo in un patimento perenne dei continui

262 Thomas Bernhard, *Perturbamento* cit., p. 115.

263 *Idem*, pp.121, 122.

264 *Ibidem*, p. 133.

265 *Ibidem*, p. 135.

266 *Ibidem*, p. 135.

sconvolgimenti atmosferici, fisici, verbali e relazionali che – come accade a molti personaggi tipici della grande drammaturgia nordeuropea – influenzano le relazioni tra gli individui e ne anticipano, spesso, la catastrofe imminente: “[...] C'erano spesso dei perturbamenti che dominavano Hochgobernitz per settimane intere. «Qual è la loro origine? [...] Sono perturbamenti che colpiscono non soltanto me, [...] *tutti* siamo vittime di questi perturbamenti [...] Per settimane intere le condizioni del tempo opprimono il nostro sistema nervoso in maniera catastrofica, riducendolo a uno stadio *primordiale* [...]”²⁶⁷.

I perturbamenti del tempo atmosferico condizionano la vita interiore dei personaggi e fanno in modo che il paesaggio umano sia preda di un movimento discendente, fortemente negativo, in cui il linguaggio e la parola divengono i soli strumenti necessari per tentare la riappropriazione di un bisogno vitale di comunicazione, compartecipazione e vicinanza, un bisogno immediatamente stroncato dalle interferenze e dalla impossibilità di cogliere una forma di comprensione: “[...] arrivati a uno stadio di assoluto abbattimento, solo allora, improvvisamente, ricominciamo a parlare, ci aiutiamo l'un l'altro a riprenderci, cominciamo a capirci, per poi tornare, pochissimo tempo dopo, a non capirci più, a non capir più niente l'uno dell'altro. [...] Mangiamo di nuovo insieme, beviamo insieme, parliamo insieme, ridiamo insieme, finché di nuovo non ci separiamo. Il tempo in cui si sta insieme dura sempre di meno [...]”²⁶⁸.

La malattia del principe, nel suo anarchico isolamento, si manifesta in quanto atto retorico e sintomo di un tormento inconsolabile, innestato nella natura più intima dell'essere umano (“[...] io penso di vivere soltanto nel tormento, in un tormento che è il mio particolare tormento, un tormento che appartiene a me soltanto, in una natura che è la mia propria natura [...]”²⁶⁹) e reso palese in un fluire monologante attraverso le cui parole-chiave poste in corsivo si ramificano spazi intertestuali di natura tematica e argomentativa che fanno del discorso del principe il vero sintomo di una dimensione abissale. Il soliloquio, quindi, rappresenta l'emblema linguistico della solitudine, il punto ultimo di un linguaggio smembrato che celebra solo ciò che resta di una comunicazione defraudata da ogni tentativo di comprensione e compartecipazione, spalancando precipizi retorici in cui non c'è altro da fare che lasciarsi sprofondare: “[...] Il principe disse che tutti ormai si esprimevano soltanto in soliloqui, «siamo nell'epoca dei soliloqui. E l'arte del soliloquio è un'arte molto più nobile di quella del discorso [...] Ma i soliloqui sono assurdi quanto i discorsi [...] benché siano molto meno assurdi. [...] L'arte del discorso è un'arte della diffamazione più atroce. Io penso sempre [...] che il mio interlocutore si sforzi di spingermi nel suo abisso proprio quando io sono appena uscito dal mio. I nostri interlocutori cercano sempre di spingerci contemporaneamente

267 Thomas Bernhard, *Perturbamento* cit., p. 153.

268 *Idem*, p. 153.

269 *Ibidem*, p. 136.

in tutti i possibili abissi. Tutti gli interlocutori si spingono a vicenda in *tutti* gli abissi [...] *per il fatto stesso* che io converso con qualcuno, sono spacciato» [...]»²⁷⁰.

La ῥήσις spalanca degli abissi retorici in cui il discorrere fagocita l'interlocutore e innesca una particolare dinamica performativa che ingloba sia il discorso stesso, sia il mondo dei due interlocutori del principe che subisce, nel suo soliloquio, un processo di sospensione totale del tempo.

L'abisso, oltre a segnare una dilatazione del tempo, dipinge un affresco apocalittico in cui il mondo si perde nella propria contemplazione discorsiva (“[...] noi siamo chiusi in un mondo che cita continuamente tutto, prigionieri di quella citazione continua che è il mondo [...]”²⁷¹) come un oggetto linguistico che, attraverso la citazione, si fagocita continuamente e si rifrange in se stesso, innescando un movimento centripeto assolutamente autoreferenziale in cui il chiasmo, l'anafora e la ricorsività dei termini segnano, ritmicamente e visivamente, il roteare incessante di un discorso che reitera se stesso, «stupidamente», come un criceto in gabbia che corre sulla ruota senza una meta, all'infinito: “[...] Lui, il principe, si trovava sempre a dover spiegare a un mondo di stupidi che era un mondo di stupidi e faceva di tutto per dimostrare a questo mondo di stupidi che era un *mondo di stupidi* [...]”²⁷².

La «stupidità» e di conseguenza il «mondo di stupidi» svelano il gioco teatrale della scrittura di Bernhard, ovvero la costruzione di un universo linguistico che, nell'innescare la catabasi verso l'abisso, avvolge i due interlocutori – e, di conseguenza, anche il lettore – in una retorica di stampo teatrale la cui attraente e reificata artificiosità tematizza il nulla che, come in un set cinematografico o in una complessa macchina scenografica da opera lirica, ingoia l'essere umano, lo racchiude in una dimensione ludica e carnevalesca il cui ultimo bagliore non è altro che la morte, il senso della fine e della distruzione.

In Bernhard, infatti, il teatro è tema, condizione, artificio linguistico-compositivo e strumento di cartapesta attraverso cui guardare i movimenti, le azioni e le pulsioni del mondo; il teatro, nel soliloquio, appare come comico e grottesco anelito artificiale che «inscatola» la morte e la fine: “[...] Nelle lettere di mio figlio tutto, tranne lui stesso, è fatto di cartapesta, i pensieri sono soltanto fondali che egli cala dalla parte superiore del palcoscenico del mondo (dell'universo!) e il suo cervello non è altro che un moderno e complicatissimo impianto di illuminazione del quale si vedono continuamente gli effetti su quei fondali. [...] La follia è più sopportabile e il mondo è in sostanza un sistema totalmente carnevalesco. [...]”²⁷³.

270 Thomas Bernhard, *Perturbamento* cit., p. 159.

271 *Idem*, p. 161.

272 *Ibidem*, p. 168.

273 *Ibidem*, pp. 163, 164.

L'individuo monologante di Bernhard non è altro che spettatore retorico, testimone di stampo quasi cronachistico di una condizione funambolica in cui l'umanità – colta al limite notturno della cecità e del «nero», in un'immagine che pare rimandare direttamente agli ammalati di *Cecità* (1995) dipinti dalla penna di José Saramago – si muove, a piccoli passi e senza un senso ultimo, su fili tesi all'infinito e sull'infinito dell'abisso: “[...] Stiamo affacciati a una finestra nella notte e osserviamo dei funamboli che camminano su corde tese nell'infinito [...]”²⁷⁴.

Il linguaggio, in tale condizione tragicamente acrobatica, esprime l'incedere sistematico sul crinale dell'abisso e il funambolismo diviene il pretesto che, in Bernhard, pare gettare le basi di una teoria del linguaggio teatrale in cui il dialogo è inteso come vertigine, pericolo, timore e sentore di sprofondamenti continui: “[...] Conversando [...] la gente ha sempre l'impressione di stare in bilico su una corda e gli esseri umani hanno costantemente paura di precipitare a quel basso livello che ad essi si addice. È una paura che provo anch'io [...] Così tutti i discorsi si svolgono sempre fra persone in bilico su una corda che hanno costantemente paura di precipitare giù, di essere ricacciate a quel basso livello che è il loro. [...]”²⁷⁵.

Per Bernhard, nel linguaggio – specialmente nelle sue drammaturgie ed in modo particolare in opere quali *L'apparenza inganna* del 1983, *Il teatrante* e *Ritter, Dene, Voss* del 1984 – l'individuo uccide continuamente se stesso ed i propri interlocutori. Unica soluzione possibile a tale artificiosa e fragile condizione teatrale è solo la lucida considerazione che il suicidio, inteso come classico atto teatrale (plateale) per eccellenza di totale abbandono e momento di estremo isolamento e solitudine, sia la sola anarchica reazione alla reificata contemplazione dell'artificioso nulla che avvolge l'esistenza: “[...] Assoluta atarassia: ecco la mia situazione. Il suicidio [...] è un fenomeno climaterico. [...] Tutto è suicidio. Quello che viviamo, quello che leggiamo, quello che pensiamo: tutto è avviamento al suicidio. I morti [...] sono più affascinanti dei non-ancora-morti. [...]”²⁷⁶.

Nel flusso di pensieri del principe, però, l'atto suicida lascia scivolare la propria natura estrema, eroica e plateale in una sorta di deriva «comica», «grottesca» e «antieroaica» che scredita il suicidio in sé attraverso l'applicazione di un risibile abbassamento di tono che dei suicidi dei grandi eroi tragici è solo la pallida, volgare e triste contraffazione: “[...] tutte le volte che parliamo di suicidio, tiriamo fuori qualcosa di comico. Mi tiro una pallottola in testa, mi sparo, mi impicco, sono espressioni comiche [...]”²⁷⁷.

È proprio il «parlare» ed il «discorrere» sull'atto suicida che crea tale ridicolo screditamento e mette in moto la comicità perché la morte, in Bernhard, non è altro che l'affresco linguistico e parodico di

274 Thomas Bernhard, *Perturbamento* cit., p. 164.

275 *Idem*, p. 172.

276 *Ibidem*, p. 164.

277 *Ibidem*, p. 164.

una condizione collettiva ove il continuo incedere degli esseri umani, scissi a metà e sospesi tra «funambolismo» e «sonnambulismo», proietta gli individui in un barcollante e oscillante stato semi-cosciente, ibrido, mostruoso, quasi da zombie-movie in cui gli uomini colti nel goffo incedere di una condizione di non-ancora-morti, rischiano di precipitare ad ogni passo, lastricando le strade delle città di individui in putrefazione: “[...] Osservo delle persone che dapprima non sanno *che cosa* stia succedendo e si fermano in mezzo alla strada, come è naturale, altre invece, altrettanto naturalmente, continuano a camminare, camminano più velocemente, camminano più lentamente, camminano, camminano, entrano ancora nei negozi ed escono dai negozi, finché, all'improvviso, tutti si accorgono di questo evento, non sanno *che cosa* significhi, che cosa *sia*, e uno dopo l'altro, prima i più deboli e dopo i più forti, stramazzano al suolo. Ben presto la strada intera, tutte le strade sono coperte di persone morte soffocate, di cadaveri, tutto è immoto, di molti disastri provocati da automobili prive di autista non ci si accorge nemmeno più, giacché sono avvenuti *dopo* la totale estinzione dell'umanità, per cui non sono nemmeno più da considerare dei disastri... La fine consiste in un enorme fragore, cui fa seguito un naturale processo di putrefazione [...]”²⁷⁸.

Il monologo, attraverso la declinazione di tale deriva comica e parodica a cui è condannata l'intera esistenza, esplicita il carattere «pittorico» della retorica del principe il quale, nella propria contemplazione misantropica della totale ridicolaggine delle azioni umane scisse tra le azioni dell'«alzarsi» e del «coricarsi» scimmiettando la morte quotidianamente (“[...] Il modo in cui gli uomini si alzano per poi tornare a coricarsi [...] è così ridicolo che, ovviamente, ci sconvolge ogni volta che lo osserviamo. Perché mai non dovrebbe sconvolgerci? Ogni volta che si alzano e si coricano la ridicolaggine è diversa. È ridicolo, per esempio, anche il modo in cui ora stiamo camminando sulle mura [...] Si rende conto di quanto sia ridicolo? [...] È anche ridicolo che sia proprio io a notare questi aspetti ridicoli [...]”²⁷⁹), dipinge un universo apocalittico che pare rimandare direttamente alle visioni ancestrali, di natura angelica o demoniaca, tipiche di certa mistica svedese alla maniera di Emanuel Swedenborg e, inoltre, sembra voler rammentare certe atmosfere care al Flaubert de *La tentazione di Sant'Antonio*.

L'affresco monologante del principe sviluppa, pertanto, l'immagine grottesca di una umanità alla deriva le cui azioni, nel momento in cui si innestano in un regime di reiterante ciclicità, si ritorcono su se stesse e lasciano sprofondate gli esseri umani, ad ogni passo, in un graduale processo di putrefazione: “[...] sto marcendo, [...] sto marcendo di minuto in minuto, *sento* che marcisco, lo *sento* e voglio andar via da questo posto, perché all'improvviso ho preso coscienza che questo è un posto dove uno marcisce, ma è troppo tardi. Non riesco più nemmeno a gridare il mio nome. Vorrei

278 Thomas Bernhard, *Perturbamento* cit., p. 172.

279 *Idem*, pp. 173, 174.

gridare il mio nome, ma mi sento soffocare. [...]”²⁸⁰.

Il senso ultimo della marcescenza viene dipinto, nella *ρήσις*, come il limite estremo e grottesco della vita – spazio probabilmente rievocato, concretamente, nelle mura esterne del castello di Hochgobernitz dove si muovono i personaggi – in cui la dimensione pittorica fa in modo che le parole scivolino come pennellate su una tela surrealista (“[...] La natura è infatti, come Lei forse saprà, un mostruoso surrealismo universale. [...]”²⁸¹) con tratti mostruosi, grotteschi e al limite della distruzione attraverso i quali viene dipinta una civiltà di uomini in marcia verso la morte ove l’idea del progresso non è altro che la celebrazione luttuosa dello sperpero violento subito dal passato: “[...] I nostri maestri sono morti, e con *la loro morte, sempre precocissima*, si sono sottratti alle loro responsabilità. I nostri maestri ci hanno lasciati soli. Non ci saranno maestri del futuro e quelli del passato sono morti. [...]”²⁸².

Nelle parole del principe viene dipinta la distruzione dell’idea di «esistenza esemplare» intesa come antico bagliore di una civiltà gloriosa che, nella contemporaneità delle parole e dei pensieri del personaggio monologante, lascia sprofondare i propri pilastri in un crollo inarrestabile.

La gravità delle parole del principe si manifesta attraverso una particolare forza retorica che innesca sì un sistema di sopravvivenza al precipizio ma, allo stesso tempo, è l’affresco verbale della morte le cui pennellate più violente incorniciate nel corsivo delle parole-chiave testimoniano, da parte del principe, quel senso incurabile di abbandono e continua contemplazione della catastrofe – intesa come un faro da teatro puntato sull’apocalisse – impossibile da diagnosticare: “[...] Sono un malato inguaribile [...] è una malattia ereditaria del tutto aconfessionale [...]”²⁸³.

La funzione dell’uomo monologante di Bernhard è tutta condensata nel discorso, ovvero in quell’impulso vitale che è il parlato olezzante di miasmi cadaverici poiché la vita, come afferma il principe, “[...] ha l’alito sempre più cattivo [...]”²⁸⁴ e il suicidio – pur se definito dallo stesso autore un atto «comico» – diviene il solo espediente scenico (“[...] Impiccarsi. Spararsi. [...] *pensare alle varie possibilità di suicidio come a una scienza* [...] capace di sottomettere le scienze della natura. [...]”²⁸⁵) per risanare un tormento atavico di cui è vittima l’intera umanità: “[...] Il tormento [...] è come un secondo corpo dentro il mio corpo, *un intero secondo corpo* che riempie tutto il mio corpo. [...]”²⁸⁶.

L’inarrestabile fallimento a cui è condannata l’intera umanità si innesta nel discorso monologante

280 Thomas Bernhard, *Perturbamento* cit., p. 183.

281 *Idem*, p. 183.

282 *Ibidem*, p. 191.

283 *Ibidem*, p. 212.

284 *Ibidem*, p. 209.

285 *Ibidem*, p. 214.

286 *Ibidem*, p. 203.

che, da flusso di pensieri, si fa rappresentazione verbale di ciò che è sopravvissuto dopo la morte degli antichi maestri, il risultato testamentario di una tradizione defraudata.

Il passato, evocato da Bernhard facendo riferimento alla precocissima morte degli antichi maestri – probabilmente anticipando inconsciamente il titolo della sua commedia in forma di romanzo del 1985, *Antichi maestri* – si manifesta come atavica sembianza di qualcosa che s'è progressivamente distrutto e che, nelle parole, acquista il valore di presenza residuale.

Il processo di metamorfosi del passato da «esemplare» a «residuale» si condensa in una declinazione totalmente teatrale della tradizione e del passato: “[...] Cos'è mai la tradizione se non una commedia recitata perfettamente e tuttavia insopportabile, una commedia ormai incomprensibile, che raggela le nostre risate nell'aria e raggela pure *noi*? Qui si recita uno spettacolo, qui tutto raggelato, eccetera. È uno spettacolo fatto di stati d'animo, di fantasie, di filosofemi, di idiozie, tutti gelidi, di maschere sorprese e irrigidite nel momento culminante della loro follia. [...]”²⁸⁷.

Contemplare l'inganno, il marciume e il putridume di ciò che resta della vita equivale, nel soliloquio, all'assistere a tale grottesca commedia dagli inevitabili risvolti tragici; pertanto, il processo di contemplazione assume le caratteristiche di un atto ipnotico teso al feroce inganno poiché, dietro l'oggetto della contemplazione, vi è solo il vuoto, il fallimento, lo sprofondamento nell'abisso: “[...] Per un'ora intera rimango in piedi davanti alla finestra a osservare questa scena, è una scena che si estende in lontananza, su uno sfondo remoto, e io la *modifico* a mio gusto e piacimento. Se all'improvviso mi mettessi a gridare, questa scena svanirebbe. [...] Chiudo la finestra, distolgo lo sguardo dalla scena, ma *la scena* continua. La dimentico, ma essa continua. Senza che ci sia io a modificarla, a disturbarla continuamente. Adesso non c'è assolutamente più nulla che la possa disturbare. [...]”²⁸⁸.

Il momento della contemplazione, di diretta opposizione al movimento ossessivo del camminare lungo le mura di Hochgobernitz (“[...] Io qui non faccio altro che camminare avanti e indietro [...] Camminando lungo queste mura, su queste mura [...] sento aprirsi le crepe e annunciarsi il crollo totale della fantasia del mondo [...]”²⁸⁹), sembra corrispondere ad una sorta di veglia funebre di cui l'arte è l'oggetto ed il punto di osservazione.

È proprio da tale osservazione del mondo che prende vita *Antichi maestri* del 1985 ove, già dalla prima pagina, il verbo «osservare» assume la forma assoluta del vero spazio di azione in cui si muove l'intera narrazione. Un personaggio [Atzbacher] «osserva» un altro personaggio [Reger] il quale ogni due giorni si reca al Kunsthistorisches Museum ad «osservare» *l'Uomo dalla barba*

287 Thomas Bernhard, *Perturbamento* cit., p. 203.

288 *Idem*, p. 205.

289 *Ibidem*, p. 205.

bianca di Tintoretto, un dipinto che a sua volta «osserva» imperterrito lo spettatore da qualunque angolazione esso si ponga.

In *Antichi maestri* ciò che grava e gravita sul disastro è proprio lo sguardo di Atzbacher, personaggio narrante, che spia il guardare di Reger guardato, a sua volta, dal dipinto. Inoltre, il mistero che si cela dietro l'atteggiamento di Reger viene riportato da Atzbacher, nel racconto, attraverso la deviazione del sorvegliante Irrsigler, vero custode del pensiero dell'uomo che guarda [Reger] e custode dei suoi discorsi sull'arte. Irrsigler media le parole di Reger, egli è la bocca che sviluppa verbalmente ciò che aleggia nello sguardo di Reger: se Reger e Atzbacher guardano, Irrsigler parla ad Atzbacher che riporta tutto nella forma del romanzo, quindi è come se, in qualche modo, anche Irrsigler parli attraverso la scrittura di Atzbacher: “[...] Irrsigler è il portavoce di Reger, quasi tutto ciò che Irrsigler dice lo ha già detto Reger, da più di trent'anni Irrsigler parla ripetendo alla lettera ciò che ha detto Reger. Se ascolto con attenzione, attraverso Irrsigler io sento parlare Reger. [...]”²⁹⁰.

Ogni impulso vitale viene mediato e mutuato da qualcosa, che sia sguardo o parola. In *Perturbamento* le espressioni «disse il principe» ed «il principe disse» divengono, in *Antichi maestri*: «Irrsigler dice», «dice Irrsigler» e «Reger diceva», facendo sì che anche in questo caso la citazione agisca come strumento essenziale per la trasmissione quasi stenografica del racconto.

Si viene a creare una complessa e articolata triangolazione della trasmissione del pensiero e del discorso che si potrebbe schematizzare: attraverso la mediazione delle parole di Irrsigler (attore), Atzbacher (spettatore/io narrante) «scrive» la storia e «guarda» Reger (autore/protagonista della narrazione) il quale, a sua volta, «guarda» *l'Uomo dalla barba bianca* di Tintoretto, oggetto intorno al quale si snoda l'intero romanzo e rappresentazione iconografica di quel «punto morto» verso cui tende, inesorabilmente, il mondo contemporaneo.

Per Bernhard, quindi, nell'antico (in questo caso specifico, il dipinto) il contemporaneo non vede altro che una silenziosa, impassibile e insolubile «inidoneità», ovvero una profonda e grave incomunicabilità schematizzata anche dal sistema della scrittura.

Probabilmente il voler considerare «commedia» il romanzo del 1985 sta proprio nel fatto che il dipinto di Tintoretto, nella sua funzione di punto di fuga verso cui viene a convergere lo sguardo dell'autore (Reger) divenga una sorta di «oggetto di scena» intorno al quale si snoda l'intero romanzo e, allo stesso tempo, assume le caratteristiche di un memento mori.

Il dipinto getta il proprio sguardo sulla vicenda, amplificando il ruolo tipico di molti dipinti, reali o di pura finzione, menzionati nella storia della drammaturgia – memorabile è il caso dei ritratti degli antenati che troneggiano dalle pareti di casa Mannon in *Mourning Becomes Electra* di Eugene

290 Thomas Bernhard, *Antichi maestri*, Adelphi, Milano, 1992, pp. 12, 13.

O'Neill (1931) – simboli dell'opprimente e misteriosa presenza del passato, quasi fossero spettri o varchi verso l'antico, il passato defraudato ed il male ereditario che affligge il tempo presente, il tempo della «commedia» e della trasmissione del discorso da parte di Irrsigler ad Atzbacher.

Intorno all'oggetto di scena, pertanto, si inerpica e si struttura, attraverso l'architettura del romanzo, la triangolazione della mediazione degli sguardi e dei discorsi.

L'io narrante (Atzbacher) declina la narrazione attraverso la mediazione dei discorsi di Reger da parte di Irrsigler e tale ripetizione e trasmissione continua di ciò che Reger dice – ovviamente ad opera di Irrsigler – fa sì che le parole divengano gli elementi di un mondo antico e riportarle alla lettera sembra equivalere ad un bisogno di trasmissione di un patrimonio ormai andato perduto.

La mediazione dei discorsi, declinati sotto la gravità degli sguardi, fa appello alla memoria intesa come strumento di sopravvivenza, momento linguistico condensato nelle parole di Irrsigler che tradisce il «punto morto» e dipana il segreto celato nello sguardo perso e penetrante di Reger.

Una misteriosa e perturbante meccanica del guardare si innesta tra le pieghe di un romanzo che si declina, bollato dall'autore con l'epiteto di «commedia», come un lungo flusso di coscienza che lascia gravitare le parole sulla palese desolazione di cui cade vittima il mondo e resa già palese dalla citazione di Kierkegaard, tratta da *Aut-Aut* del 1843, che apre la «commedia»: «Il castigo corrisponde alla colpa: essere privati di ogni gioia di vivere, essere portati al grado estremo di disgusto della vita.»²⁹¹. Il mondo assume le sembianze di una complessa pinacoteca testimone del disastro e l'arte, pertanto, appare come la rappresentazione concreta del grande silenzio che prelude all'apocalisse, la quiete prima della tempesta (“[...] Guardando dalla finestra vedo come si forma la catastrofe, essa si forma *senza rumore, avviene senza rumore* [...]”²⁹²) ed, inoltre, l'arte diviene la testimonianza visiva di un linguaggio «incomprensibile» che si staglia su quel mondo «invivibile» in cui galleggia l'intera umanità.

La gravità dello sguardo dei due personaggi di *Antichi maestri* orbita su una contemplazione dell'arte – reificata nell'oggetto artistico, ovvero il dipinto di Tintoretto – intesa come ciò che silenziosamente «resta» – nel senso più «mortifero» del termine – di un passato antico ed esemplare dei cui fasti non solo si sono perse le tracce, salvo le sopravvivenze artistiche, ma che subisce da parte del tempo presente reazioni di palese e indifferente noncuranza: “[...] la gente non ha alcun interesse per l'arte, in ogni caso il novantanove per cento dell'umanità non ha per l'arte il benché minimo interesse [...]”²⁹³.

In *Antichi maestri* il carattere «esemplare» dell'oggetto artistico non è altro che pura «forma», pura «figuratività» e, quindi, testimonianza di un linguaggio antico la cui grammatica appare come

291 Thomas Bernhard, *Antichi* cit., p. VII.

292 *Idem*, p. 211.

293 *Ibidem*, p. 13.

l'indecifrabile simbolo di una spiccata incomunicabilità. Se si considerano le opere d'arte come espedienti linguistici per instaurare una comunicazione incessante col passato, con l'antico, in Bernhard tale dialogo non si crea e il tutto «resta» miseramente sospeso in una sorta di atarassia presente – condizione esperita anche dal principe in *Perturbamento* – sempre più assimilabile all'idea e al momento della morte.

Nel racconto di Atzbacher il discorso, irto anche in questo caso di termini e interi periodi stilati ed isolati in corsivo, sembra voler dimostrare che lo sguardo di Reger incroci gli occhi della figura umana ritratta da Tintoretto e che, allo stesso tempo, converga verso un «punto morto», ovvero verso un'estetica, estatica e ipnotizzata contemplazione del nulla, del vuoto e del silenzio, in diretta opposizione alla chiacchiera ed al rumoreggiare delle vane parole sull'arte che, spesso, provengono da una certa esegesi da critica o da guida turistica: “[...] Sono decenni che le guide dei musei dicono le stesse cose, tra le quali naturalmente moltissime sciocchezze, come dice il signor Reger, [...]. Gli storici dell'arte non fanno altro che sommergere i visitatori con le loro chiacchiere [...]. Se prestiamo ascolto alle guide, sentiamo esclusivamente le solite chiacchiere sull'arte e ci danno ai nervi, le chiacchiere insopportabili degli storici dell'arte [...]”²⁹⁴.

Il silenzio contemplativo di Reger, tradotto in parole da Irrsigler, contrappunta il rumoreggiare della chiacchiera intorno al problema dell'arte ed è come se, per Bernhard, la riflessione relativa al linguaggio tipico e stereotipato dei processi storiografici, critici ed esegetici rivolti all'opera d'arte, agisca in quanto vaneggiamento stridente, rumore e pura idiozia.

La pinacoteca diviene uno spazio di contemplazione che, nel silenzio di Reger, dilata i propri confini, acquisendo una sorta di dinamica sensoriale, verso una meccanica dello sguardo facendo sì che si innesti un campo di tensioni tra i personaggi saldato dall'osservazione da parte di Reger del dipinto di Tintoretto. La pinacoteca assume, quindi, il valore di spazio sensoriale in cui gli sguardi tessono il sistema delle relazioni tra gli elementi che compongono la struttura della commedia: «autore»/Reger, «attore»/Irrsigler, «oggetto di scena»/Uomo dalla barba bianca, «spettatore-testimone»/Atzbacher.

È proprio attraverso la comprensione di tale struttura relazionale/sensoriale che si declina la «commedia» di Bernhard, ovvero una struttura di relazioni che si incista nel contesto sociale sintetizzato dai personaggi contemplati nel romanzo e che sovrasta le nefandezze del tempo presente. La «commedia», quindi, non è altro che la stesura, attraverso la forma del romanzo, di un dramma «di», «del» e «sul» tempo ove il passato, con incombenza, getta il proprio sguardo misterioso sul presente attraverso gli occhi dell'uomo di Tintoretto e agisce in quanto varco su un mondo contemporaneo che ha dilapidato il proprio patrimonio, ereditato dall'operato di antichi

294 Thomas Bernhard, *Antichi* cit., pp. 12, 13.

maestri condannati ad una mera presenza museale di lapidaria, mortifera, imperturbabile e marmorea fissità.

Il tempo, nella (e della) pinacoteca, appare alla percezione del lettore come un tempo perfetto, fissato, interrotto, sospeso e in continuo dialogo con il passato; d'altronde cos'è il ritratto d'un vecchio uomo se non il rendere eterno un istante temporale antico, il senso di una imperturbabilità del passato stesso o il soliloquio silenzioso e immortale di un momento preciso della vita dell'uomo ritratto? È come se, a tal proposito, il linguaggio di Irrsigler, riportato dallo spettatore/ascoltatore Atzbacher, non fosse altro che il risultato della continua e quotidiana percezione e contemplazione del dipinto da parte di Reger e, perciò, la $\rho\acute{\eta}\sigma\iota\varsigma$ scaturita dall'immobile ed eterno silenzio condensato nello sguardo dell'uomo di Tintoretto.

Volendo prendere in prestito un termine tipico del lessico cinematografico, si potrebbe azzardare l'ipotesi che Irrsigler, riportando le parole di Reger, «doppi» l'uomo ritratto dando voce allo sguardo che, dall'alto del dipinto, gravita sul tempo dei personaggi. Nelle parole di Irrsigler convergono antico e moderno in una operazione linguistica di gravità messa in moto dal meccanismo della contemplazione e compenetrazione degli sguardi di Reger e dell'uomo ritratto: lo sguardo del dipinto si fa discorso attraverso le parole di Irrsigler ad Atzbacher, un flusso discorsivo che gravita sul tempo presente.

È come se la gravità dello sguardo – e degli sguardi – fosse tutto ciò che resta di un dialogo col passato che ha ceduto il posto ad un silenzio fluttuante che, attraverso il portavoce Irrsigler e la mediazione romanzesca di Atzbacher, diviene puro linguaggio, discorso fluttuante e, quindi, $\rho\acute{\eta}\sigma\iota\varsigma$. *Antichi maestri* non è altro che la traduzione in parole di un contemplativo silenzio all'interno di uno spazio di tensione ove gli sguardi veicolano i rapporti tra i personaggi e le parole traducono il mutismo di Reger inteso, dall'autore, come manifestazione oracolare di una forma «anarchica» della percezione, di diretta opposizione al fluire diacronico poiché solamente il discorso declina il tempo. Il silenzio della contemplazione e della gravità dello sguardo si oppone, inoltre, al rumore della parola vana, della sciocchezza, della chiacchiera sull'arte e il fatto stesso che le parole si manifestino nella veste oracolare/attoriale di Irrsigler, individuo che da Bernhard viene presentato e definito – così come era solito definirlo lo stesso Reger – un imbecille, sta a testimoniare che l'ingenua imbecillità menzionata dall'autore non è altro che l'alveo di una nuova gestazione, una sorta di «terreno fertile», il vuoto cosmico da riempire, il de-forme custode della sapienza insita nei discorsi di Reger.

Anche per Irrsigler, così come accade al personaggio di Gwynplaine ne *L'uomo che ride*, si può parlare di componente «silenica»: “[...] Ci serve un imbecille che funga da portavoce. Un imbecille del Burgenland è un portavoce adatto da ogni punto di vista [...] Irrsigler può essere utilizzato come

portavoce. [...] Naturalmente un imbecille come lui lo sfruttiamo in quanto essere umano, ma d'altra parte è proprio sfruttandolo che facciamo *di un simile imbecille un essere umano*, trasformandolo nel nostro portavoce e cacciandogli in testa i nostri pensieri, di un imbecille del Burgenland com'era Irrsigler facciamo, sia pure all'inizio non senza brutalità, un essere umano del Burgenland. [...]”²⁹⁵. L'imbecillità di Irrsigler pare manifestarsi, nelle parole di Bernhard, come il segno di una stravagante e comica purezza istrionica che fa sviluppare al personaggio di Irrsigler la propria funzione attoriale attraverso l'epiteto di «portavoce» e tale imbecillità diviene il luogo della purezza incontaminata in cui l'assoluta «ignoranza» del personaggio diviene il «vuoto colmabile» dalle parole di Reger che acquistano, nella struttura del romanzo, un valore profondamente apocalittico e/o testamentario. Il rapporto tra Reger/depositario di un discorso che si condensa nel silenzio della contemplazione ed Irrsigler/portavoce/attore/esecutore e traduttore del silenzio stesso in parole, acquista un valore simbiotico/relazionale di particolare forza scenica e ben saldato dal «vuoto», dall'inconoscibile: “[...] Si sentiva legato a Irrsigler più di quanto non lo fosse mai stato a un qualunque parente prossimo, sostenne Reger, *a questo essere umano mi legano molte più cose di quante cose mi abbiano mai legato a un mio parente*, disse. Siamo sempre riusciti a mantenere la nostra relazione in un equilibrio ideale, disse Reger, *già da decenni in questo equilibrio ideale*. Irrsigler ha costantemente la sensazione che io lo protegga [...] e io stesso a mia volta ho sempre la sensazione di essere protetto da Irrsigler [...] Il mio legame con Irrsigler è assolutamente ideale, il nostro è *un rapporto a distanza ideale da ogni punto di vista* [...] Naturalmente Irrsigler di me non sa niente [...] e sarebbe completamente assurdo che io gli dicessi di più sul mio conto, *proprio perché lui di me non sa niente, la nostra è una relazione ideale, proprio perché io stesso non so quasi niente di lui* [...]”²⁹⁶.

L'equilibrio ideale di cui parla Reger si regge sul vuoto attraverso un meccanismo di «non conoscenza» che, contrappuntandosi all'imbecillità di Irrsigler, fa del silenzio e del vuoto i due poli attorno ai quali gravita il discorso di Reger che, attraverso l'azione attoriale del suo portavoce [Irrsigler], rende il silenzio la contemplazione di tutto ciò che resta e che è sopravvissuto al disastro di un tempo presente che ha defraudato l'antico e ne ha smorzato i lucenti bagliori poiché nel romanzo la «superficialità» del contemporaneo ha deformato il passato rendendo il segno visivo lasciato dagli antichi maestri la traccia palpabile di un bagliore che tende, inesorabilmente, alla dissoluzione, alla smaterializzazione ed allo «sbriciolamento»: “[...] *se li osserviamo con attenzione* [gli antichi maestri] a poco a poco si stemperano e alla fine, dopo che li abbiamo studiati con il massimo scrupolo possibile e per moltissimo tempo, si dissolvono, si sbriciolano davanti ai nostri

295 Thomas Bernhard, *Antichi* cit., p. 25.

296 *Idem*, pp. 132, 133.

occhi, e non lasciano che un sapore stantio [...] un sapore assolutamente sgradevole lasciato alla nostra mente [...]”²⁹⁷.

La gravità dello sguardo e dell'osservazione rappresenta, pertanto, quella forza che tende inesorabilmente allo sprofondamento nel prodotto artistico che, bersagliato da un continuo guardare, dissolve i propri contorni fino a divenire, al fondo dell'osservazione, una pura materia informe e insignificante che, dell'arte, conserva solo una squallida e maleodorante testimonianza: “L'opera d'arte più grande e più significativa alla fin fine ristagna pesantemente nella nostra testa come un enorme grumo di volgarità e di menzogne, come un grumo di carne troppo grosso nello stomaco [...]”²⁹⁸.

L'immersione contemplativa e penetrativa nell'oggetto artistico diviene, nel discorso di Atzbacher, un processo apocalittico di distruzione e frantumazione dell'opera defraudata, dalla gravità dello sguardo, del suo valore fondamentale a causa di quella tragica impossibilità di comprensione – e, quindi, di dialogo – che veicola il rapporto tra gli esseri umani e l'opera d'arte.

Tra uomini e arte la commedia beffarda di Bernhard non si verifica poiché il dialogo, veicolato dal silenzio della contemplazione, è totalmente smembrato, invisibile e impalpabile: “Si guardi bene dall'affrontare con troppa penetrazione un'opera d'arte [...] si guasterà tutto, anche le cose più amate. Non guardi troppo a lungo un quadro, non legga un libro con troppa penetrazione, non ascolti un brano musicale con il massimo impegno, perché si rovinerebbe tutto e quindi anche ciò che di più bello e di più utile esiste nel mondo [...]”²⁹⁹.

La dinamica della contemplazione genera un perverso meccanismo di sguardi che attraversano le stanze della pinacoteca e si inanellano tra i personaggi coinvolti facendo sì che il viaggio d'osservazione verso il fondo dell'opera d'arte si concluda nella vana scoperta di un nulla smaterializzato e informe che attende gli esseri umani a conclusione del processo contemplativo.

L'effetto della gravità dello sguardo è un viaggio al termine del vuoto celato in un «fondo», parola-chiave ripetuta dall'autore in anafora per ben diciannove volte in un passo cruciale del romanzo: “[...] non penetri l'opera fino in *fondo* [il corsivo è dello scrivente], ascolti quello che le piace, ma non lo ascolti fino in *fondo*, osservi quello che le piace, ma non lo osservi fino in *fondo*. Io, avendo sempre osservato tutto fino in *fondo*, avendo sempre ascoltato tutto fino in *fondo*, avendo sempre letto tutto fino in *fondo* o, quanto meno, avendo sempre cercato di ascoltare, di leggere, di osservare tutto fino in *fondo*, alla fine mi sono storpiato tutto [...] cosa di cui mi pento dal più profondo del cuore [...] so che devo evitare di leggere fino in *fondo*, di ascoltare fino in *fondo*, di osservare e stare a guardare fino in *fondo*, se voglio continuare a vivere. È un'arte, quella di non leggere fino in

297 Thomas Bernhard, *Antichi* cit., p. 47.

298 *Idem*, p. 47.

299 *Ibidem*, p. 48.

fondo e di non ascoltare fino in *fondo* e di non osservare e guardare fino in *fondo* [...] il mio carattere mi spinge sempre ad affrontare tutto fino in *fondo* e a resistere altrettanto a *fondo*, e a portare a termine le cose fino in *fondo* [...]. Per decenni ho sempre voluto fare tutto fino in *fondo*, questa è stata la mia disgrazia [...]. questo personalissimo meccanismo di scomposizione [...] che mira sempre al *fondo* delle cose.”³⁰⁰.

La ripetizione sistematica del termine «fondo» veicola il processo di osservazione e rappresenta una sorta di loop infinito della dinamica del guardare proiettata nel vortice progressivo della penetrazione che, con incedere quasi erotico, innesca una reiterata e masochistica circolarità non risolvibile. La commedia di Bernhard viene magistralmente issata sulle fragili traiettorie di sguardi che si intrecciano tra loro in architetture complessissime: “Osservavo l'inglese che avanzò fino ad arrivare vicinissimo all'*Uomo dalla barba bianca* e si mise a fissarlo, e poiché io lo guardavo da dietro, non potevo, com'è naturale, vederlo in faccia [...] ma naturalmente, pur guardandolo di spalle, sapevo che lui fissava l'*Uomo dalla barba bianca* e che mentre lo faceva campeggiava sul suo volto qualcosa di simile allo sconcerto.”³⁰¹.

L'uso di termini quali «osservavo», «fissarlo», «guardavo», «vederlo», «guardandolo», «fissava» prepara una sorta di sviluppo quasi ipnotico e inebetito della contemplazione artistica che genera una malsana inconsapevolezza che distrugge, frantuma e vanifica la grandezza degli antichi maestri: “Tutti questi quadri vengono guardati con grande ammirazione, ma chi li ammira non sa perché lo fa [...]. I cosiddetti grandi, i grandi pittori, i grandi musicisti, i grandi scrittori, noi li disgreghiamo, alla lunga li frantumiamo, li vanifichiamo, perché non possiamo vivere con la loro grandezza, perché pensiamo, e tutto pensiamo fino alla fine.”³⁰².

Lo sguardo, in Bernhard, è allo stesso tempo segno e conseguenza della dilagante stupidità che – con fare virulento – pone il pensiero e le azioni umane in un movimento verso l'abisso, il fondo ed il vuoto in cui lo sguardo precipita e si incanala verso un crudele epilogo, ovvero l'attonita contemplazione del crollo: “La cosa atroce, poi, è che siamo costretti ad assistere attoniti a questa catastrofe, che non possiamo fare nulla per impedirle.”³⁰³. La fissità dello sguardo fa sì che il discorso di Atzbacher non sia altro che la traduzione testamentaria e lo «spettacolo tremendo» – volendo usare le parole che chiudono miseramente il romanzo – di una immane tragedia che, a partire dalla comprensione del fatto che nulla s'esali dal processo di contemplazione dei dipinti se non quella “[...] assoluta incapacità dell'essere umano di sbrogliarsela con se stesso e con tutto quanto lo circonda vita natural durante [...]”³⁰⁴, si traduce in una tipologia di discorso ove il

300 Thomas Bernhard, *Antichi* cit., pp. 48, 49.

301 *Idem*, p. 103.

302 *Ibidem*, p. 56.

303 *Ibidem*, p. 169.

304 *Ibidem*, p. 193.

mareggiare silenzioso del fallimento imbeve l'aria e tesse le relazioni tra i personaggi. Il discorso, nel romanzo di Bernhard, innalza la propria misera esplicitazione spettacolare nella relazione tra i personaggi veicolata dalla dinamica di uno sguardo inebetito sul passato, la passiva e inarrestabile contemplazione e testimonianza linguistica del fallimento: “[...] *Tutti questi cosiddetti Antichi Maestri, del resto, sono dei falliti, tutti senza eccezione erano condannati al fallimento, e un osservatore attento può constatare questo fallimento in ogni particolare dei loro lavori, in ogni pennellata, così Reger, nel più piccolo, nel più infimo dettaglio.*”³⁰⁵

305 Thomas Bernhard, *Antichi* cit., p. 193.

CAPITOLO QUARTO

Brevi incursioni americane: il monologo in William Faulkner e Eugene O'Neill

1 – *As I Lay Dying e Requiem for a Nun* di William Faulkner

Nel tentativo di studiare le localizzazioni e le manifestazioni del monologo nella forma del romanzo, l'esempio di William Faulkner si pone come momento ambivalente e, al tempo stesso, rappresentativo di una maniera assolutamente innovativa rispetto all'uso della *ῥήσις* e, quindi, del lungo discorso di un personaggio all'interno di un sistema narrativo.

La scrittura di Faulkner fa del monologo lo strumento sintatticamente complesso che racchiude in sé punti di vista, trame, intersezioni del pensiero che fluttuano linguisticamente nella coscienza del personaggio parlante e sorreggono la storia narrata che si plasma, nel proprio evolversi, come architettura verbale di pensieri messi a nudo. Il panorama americano ha fatto sì che il monologo, in molti autori come William Faulkner, si manifesti in quanto espediente stilistico che, attraverso la forma del romanzo, spalanca degli spazi in cui il testo agisce come strumento ritraente e isolante una dimensione verbale di miseria, frustrazione, solitudine e dolore in cui cadono vittime i personaggi ed i loro pensieri divengono le trame che tessono i fili della storia, articolandosi tra loro come una intricata rete di sottili percorsi psicologici.

Le quindici voci monologanti di *As I Lay Dying* (Darl, Cora, Jewel, Dewey Dell, Tull, Anse, Peaboy, Vardaman, Cash, Samson, Addie, Withfield, Armstid, Moseley, MacGowan) vengono isolate in lapidarie, marmoree e ritrattistiche forme chiuse che serrano il pensiero, ovvero la materia verbale nella quale si materializza la vicenda narrata, attraverso un reticolato di cinquantanove flussi di coscienza in forma solistica che, declinandosi come una lunga sequenza³⁰⁶ di primi piani cinematografici, isolano i personaggi monologanti in quindici «condizioni discorsive» che stigmatizzano le intenzioni, le sottili e meschine trame che si muovono nel sottosuolo della desolante atmosfera che aleggia sull'intera vicenda e fanno sì che il romanzo assomigli ad una sorta di Spoon River dove l'odore della decomposizione e il rumore della morte si percepisce continuamente, come un sottile filo trainante l'intera sequela delle desolate figure monologanti: “[...] Her face is wasted away so that the bones draw just under the skin in white lines [...]”³⁰⁷

306 La sequenza di monologhi/personaggi in ordine di apparizione ed i relativi capitoli: Darl (capitoli 1, 3, 5, 10, 12, 17, 21, 23, 25, 27, 32, 34, 37, 42, 46, 48, 50, 52, 57); Cora (capitoli 2, 6, 39); Jewel (capitolo 4); Dewey Dell (capitoli 7, 14, 30, 58); Tull (capitoli 8, 16, 20, 31, 33, 36); Anse (capitoli 9, 26, 28); Peaboy (capitoli 11, 54); Vardaman (capitoli 13, 15, 19, 24, 35, 44, 47, 49, 51, 56); Cash (capitoli 18, 22, 38, 53, 59); Samson (capitolo 29); Addie (capitolo 40); Withfield (capitolo 41); Armstid (capitolo 43); Moseley (capitolo 45); MacGowan (capitolo 55).

307 William Faulkner, *As I Lay Dying*, in William Faulkner, *Novels 1930 – 1935*, Library Classic of the United States, New York, 1985, p. 6.

In un romanzo emblematico come *As I Lay Dying*, William Faulkner – autore che di un certo paesaggio umano americano ha tracciato i contorni laidi, beffardi e violenti – lascia cristallizzare la vicenda in cinquantanove ῥήσεις che, probabilmente di diretto rimando al modello stigmatizzato da Edgar Lee Masters nell'*Antologia di Spoon River*, fanno delle condizioni discorsive dei personaggi del romanzo la trattazione quasi cronachistica di azioni, battute – volendo usare un termine prettamente drammatico – sistematizzate nel testo in discorsi diretti, accenti di rabbia, rimpianti e frustranti considerazioni ove la morte le tiene assieme ben salde nell'assetto narrativo.

Nelle ῥήσεις, infatti, la vicenda assume una natura duale: da una parte prevalentemente «orizzontale» ove traspare con estrema precisione la scansione diacronica, la trattazione maniacale e quasi stenografata di azioni, parole, dialoghi, movimenti e fatti che coinvolgono i personaggi nella loro «mobilità»: “Jewel and I come up from the field, following the path in single file. Although I am fifteen feet ahead of him, [...] Jewel, fifteen feet behind me, looking straight ahead, steps in a single stride through the window. Still staring straight ahead, [...] In single file and five feet apart and Jewel now in front, we go on up the path toward the foot of the bluff. [...] I go on to the house, followed by the Chuck Chuck Chuck of the adze. [...]”³⁰⁸.

Dall'altro canto, la vicenda innesca un movimento in «verticale» teso inesorabilmente alla «immobilità» ed alla catastrofe ove le confidenziali trame, i pensieri reconditi ed i giudizi espressi come accenti di rabbia repressa si condensano e si nascondono nell'uso dell'aggettivazione, nelle iterazioni, nelle imprecazioni, nelle pause e negli incisi: “[...] It's because he stays out there, right under the window, hammering and sawing on that goddamn box. Where she's got to see him. Where every breath she draws is full of his knocking and sawing where she can see him saying See. See what a good one I am making for you. I told him to go somewhere else. I said Good God do you want to see her in it. [...] I said if you just let her alone. [...] if it had just been me when pa laid sick with that load of wood fell on him, it would not be happening with every bastard in the country coming in to stare at her because if there is a God what the hell is Her for. [...]”³⁰⁹

Se il piano «orizzontale» tende, quindi, ad una mobilità e ad una propensione dei personaggi all'azione, al movimento, al dinamismo, a ciò che si vede ed a ciò che accade, il piano «verticale», invece, svela ciò che non si vede, ciò che è latente, ovvero quello spazio sotterraneo in cui sono miseramente celati l'identità e il passato dei personaggi. Movimento in «orizzontale» delle azioni concrete e svelamento in «verticale» delle immagini latenti declinano dualmente lo stile delle ῥήσεις che compongono la struttura dell'intera opera, attraverso l'evolversi di cinquantanove forme monologanti ritraenti l'individuo diviso e, allo stesso tempo, crocifisso a due differenti piani di

308 William Faulkner, *As I Lay Dying*, in William Faulkner, *Novels* cit., pp. 3, 4.

309 *Idem*, p. 11.

azione che ne veicolano e ne serrano il destino. Pertanto, i personaggi di Faulkner penzolano cristicamente tra il piano delle azioni ed il piano delle intenzioni, attraverso l'evolversi di un movimento che pur spingendo in avanti il percorso fisico delle anime che popolano il romanzo, allo stesso tempo lascia che la vicenda precipiti sempre di più verso la catastrofe.

«Orizzontale» e «verticale», pertanto, rappresentano i due momenti fondamentali attraverso i quali si viene a declinare l'intera scansione dei monologhi presenti nel romanzo, facendo sì che tali momenti si intersechino di continuo in quello che si potrebbe schematicamente definire il punto di vista dei personaggi. Attraverso il punto di vista i due piani, «orizzontale» e «verticale», fanno sì che «interno» ed «esterno» si intersechino tra loro ed è proprio in tale punto di intersezione che si salda il discorso monologante il quale, essendo il punto di contatto tra l'interiorità e le azioni, fa sì che i personaggi stessi divengano quasi delle pedine da processo che raccontano le loro versioni della storia da testimoni, vittime, carnefici ed autori.

Il discorso monologante, infatti, nella propria funzione di punto di contatto tra «interno» ed «esterno», salda e forgia l'autorialità ovvero quel processo di riappropriazione dell'identità della storia narrata, cristallizzata nei vari punti di vista dei personaggi. Ad ogni punto di vista corrisponde un ulteriore momento della storia che devia il narrato facendo di ogni personaggio il depositario assoluto di una verità e di una versione dei fatti, il germe sedimentato di una evoluzione del discorso narrativo di cui è vittima e carnefice allo stesso tempo. Attraverso la veste monologante ogni personaggio scrive la propria versione dei fatti, grazie anche ad un sapiente utilizzo dei discorsi diretti che innervano interni dialoghi sotterranei con se stessi e con le altre *dramatis personae* coinvolte nella vicenda, e anche grazie a una precisa gestione del tempo stesso che veicola le azioni, riporta i personaggi alle loro colpe antiche e fa sì che ogni voce verbale utilizzata da Faulkner non sia altro che l'emblema di forze ancestrali, spesso marcate grazie all'utilizzo del corsivo, che fanno del punto di vista di ogni singolo personaggio un grumo di forze e di azioni «esterne» («orizzontale») costantemente legate a pulsioni «interne» («verticale»), come si evince da un passo emblematico – sia da un punto di vista teorico³¹⁰ sia stilistico – che conclude il capitolo diciassettesimo corrispondente al sesto monologo di Darl, primo protagonista della vicenda:

“[...] In a strange room you must empty yourself for sleep. And before you are emptied for sleep, what are you. And when you are emptied for sleep, you are not. And when you are filled with sleep, you never where. I dont know what I am. I dont know if I am or not. Jewel knows he is, because he does not know that he does not know whether he is or not. He cannot empty himself for sleep because he is not what he is and he is what he is not. Beyond the unlamped wall I can hear the rain

310 Il motivo del sonno rappresenta, probabilmente, uno dei momenti centrali dell'intero romanzo, dato che amplifica quella veste mortifera che aleggia intorno all'intera vicenda.

shaping the wagon that is ours, the load that is no longer theirs that felled and sawed it nor yet theirs that bought it and which is not ours either, lie on our wagon though it does, since only the wind and the rain shape it only to Jewel and me, that are not asleep. And since sleep is is-not and rain and wind are *was*, it is not. Yet the wagon *is*, because when the wagon is *was*, Addie Bundren will not be. And Jewel *is*, so Addie Bundren must be. And then I must be, or I could not empty myself for sleep in a strange room. And so if I am not emptied yet, I am *is*. [...]"³¹¹.

Per Faulkner ogni verbo ha una vita propria ed agisce come elemento vivificante che pone ogni personaggio in una sorta di esperienza in cui il punto di vista veicola l'andamento della scrittura, del tempo del racconto e delle evoluzioni interne ai personaggi.

È proprio il punto di vista che, come una soggettiva cinematografica, fa smuovere sui cardini della vicenda l'attenzione del lettore il quale assume le caratteristiche di unico depositario dei movimenti e dei meccanismi che si muovono, assieme ai personaggi, lungo le strade che si dipanano nel romanzo, amplificando quel movimento in «orizzontale» che serpeggia per le tortuose vie percorse dai personaggi, spesso a bordo di un carro, nel corso della vicenda. Per le vie che occupano l'intero e desolante paesaggio evocato dal romanzo la morte viene costantemente traghettata dai personaggi assieme ai loro monologhi che, nella glaciale e lapidaria forma della costruzione sintattico-lessicale, condensano e lasciano sedimentare una costante presenza della morte che traspare, spesso pallidamente, tra le pieghe delle vesti indossate dai personaggi, dai loro corpi e da un paesaggio che dell'Ade ha tutti i tratti desolanti: “[...] The sky lies flat down the slope, upon the secret clumps. Beyond the hill sheet-lightning stains upward and fades. The dead air shapes the dead earth in the dead darkness, further away than seeing shapes the dead earth. It lies dead and warm upon me, touching me naked through my clothes [...] I feel like a wet seed wild in the hot blind earth [...]”³¹².

Ed ancora, monologa Darl nel capitolo diciassettesimo a proposito del paesaggio: “The lantern sits a stump. Rusted, grease-fouled cracked chimney smeared on one side with a soarding smudge of soot, it sheds a feeble and sultry glare upon the trestles and the boards and the adjacent earth. Upon the dark ground the chips look like random smears of soft pale paint on a black canvas. The boards look like long smooth tatters torn from the flat darkness and turned backside out [...] The air smells like sulphur [...] Below the sky sheet-lightning slumbers lightly; against it the trees, motionless, are ruffled out to the last twig, swollen, increased as though quck with young. It begins to rain. The first harsh, sparse, swift drops rush through the leaves and across the ground in a long sigh, as though of relief from intolerable suspense. They are big as buckshot, warm as though fired from a gun; they sweep across the lantern in a vicious hissing. [...]”³¹³.

311 William Faulkner, *As I Lay Dying*, in William Faulkner, *Novels* cit., p. 52.

312 *Idem*, p. 42.

313 *Ibidem*, p. 49.

Ogni discorso è uno sguardo puntato sulla catastrofe imminente che attende l'intera popolazione di anime che brulicano nelle strade del romanzo, una catastrofe che coinvolge corpi, oggetti e spazi di cui la sepoltura di Addie Bundren non è che il pallido e concreto limite.

Le cinquantanove lapidarie esperienze verbali, sulle cui marmoree fattezze si staglia come su una qualsiasi tomba incastonata nella terra l'innesto cruciforme dei due piani («orizzontale» e «verticale»), registrano i discorsi diretti come un'ossessiva sete di registrare con estremo dettaglio l'idea di una immanenza costante del discorso, un incessante bisogno di rendere il più corale possibile l'assetto dell'intera struttura. La coralità è amplificata dal fatto che, spesso, come accade al personaggio di Cash³¹⁴, i monologhi dialoghino tra loro, frantumandosi e riprendendo il filo dopo pochi capitoli, in quella che si potrebbe ironicamente definire una sorta di poetica negativa del «vociare» e del «vociamo» che viene ulteriormente amplificata dal continuo e disorientante uso dei discorsi diretti. È Cash, infatti, a parlare nel capitolo ventidue, corrispondente al suo secondo monologo: ««It wont balance. If you want it to tote and ride on a balance, we will have ... ». «Pick up. Goddamn you, pick up.» «I'm telling you it wont tote and it wont ride on a balance unless ... » «Pick up! Pick up, goddamn your thick-nosed soul to hell, pick up!» It wont balance. If they want it to tote and ride on a balance, they will have»³¹⁵.

Ed ancora Cash al capitolo trentotto, nel suo terzo breve³¹⁶ monologo, sostiene: «It wasn't on a balance. I told them that if they wanted it to tote and ride on a balance, they would have to.»³¹⁷.

È come se attraverso i discorsi diretti i personaggi dialogassero continuamente anche all'interno dei singoli monologhi intesi come testimonianze linguistiche di un disegno di azioni umane le cui voci verbali declinate al presente e ai tempi passati sviluppano un incedere che si potrebbe schematizzare nella maniera seguente: il «presente» delle azioni, del discorso diretto, dell'immanenza, di ciò che sta accadendo nell'immediato: «Then I begin to run. I run toward the back and come to the edge of the porch and stop. Then I begin to cry. [...] I jump from the porch, running. The top of the barn comes swooping up out of the twilight. [...] My hands grab at the bushes; beneath my feet the rocks and dirt go rubbing down. [...] Then I can breathe again, in the warm smelling. I enter the stall, trying to touch him, and then I can cry then I vomit the crying. [...] I run this way and that as

314 I cinque monologhi di Cash sono caratterizzati, nei primi momenti del romanzo, da una certa schematicità numerica e brevità smentita nei capitoli cinquantatré e cinquantanove, rispettivamente corrispondenti ai monologhi quattro e cinque, in cui il romanzo si incanala verso la propria conclusione. È proprio la voce di Cash che pone un sigillo sull'intera vicenda e, nel suo quinto ed ultimo monologo, tutti i personaggi vengono menzionati ed una pallida musica da grammofono tinge foscamente ed ironicamente l'ultima battuta in discorso diretto, sempre incentrata sulla figura di Addie: ««Meet Mrs. Bundren»» (W. William Faulkner, *As I Lay Dying*, in William Faulkner, *Novels cit.*, Faulkner, *As I Lay Dying*, in William Faulkner, *Novels cit.*, p. 178).

315 William Faulkner, *As I Lay Dying*, in William Faulkner, *Novels cit.*, p. 62.

316 Il monologo più breve del romanzo è affidato alla terza voce monologante del personaggio di Vardaman presente nel capitolo diciannovesimo: «My mother is a fish» (W. Faulkner, *As I Lay Dying*, in William Faulkner, *Novels cit.*, p. 54).

317 William Faulkner, *As I Lay Dying*, in William Faulkner, *Novels cit.*, p. 111.

they rear and jerk at the hitch-rein, strinking [...] I strike at them, triking, they wheeling in a long lunge. [...] I run in the dust. [...] It's dark. I can hear wood, silence: I know them. [...] I am not afraid. [...]”³¹⁸; il «passato» del ricordo, della nostalgia e del rimpianto: “[...] and everytime a new record would come from the mail order and us setting in the house in the winter, listening to it, I would think what a shame Darl couldn't be to enjoy iot too. [...]”³¹⁹; il passato delle grida sopite, delle azioni commesse ed imm modificabili, imperdonabili (“[...] «He kilt her. He kilt her» [...] «You kilt my maw» [...] «You kilt her!» [...]”³²⁰) e delle azioni fredde, definite, delimitate e ormai concluse di cui si possono solo contemplare i resti: “[...] I helped the old bastard check up and I got his hat on him and got him out of the store by eight-thirty. I went as far as the corner with him and watched him until he passed under two street lamps and went on out of sight. Then I come back to the store and waited until ninethirty and turned out the front lights and locked the door and left just one light burning at the back, and I went back and put some talcum powder into six capsules and kind of cleared up the cellar and then I was all ready [...] I looked out the door [...] I locked the door and turned off the light and went on back. [...] I gave her the box of capsules [...]”³²¹.

La azioni umane divengono, per Faulkner, le glaciali scansioni di un movimento al negativo intorno al capezzale di Addie Bundren – protagonista onnipresente nel romanzo, ma alla quale è stato affidato dall'autore un solo monologo, esattamente il monologo numero uno occupante l'intero capitolo quarantesimo – figura che tiene salda la struttura e lega la sequenza delle varie ῥήσεις agendo, inoltre, come soggetto della frase che dà il titolo al romanzo, «As I Lay Dying».

Il monologo di Addie Bundren, in cui al passato della nostalgia e del ricordo si aggiunge il passato della lontananza e della desolante rievocazione del vissuto, si staglia nel cuore del romanzo come una voce analettica in cui il tempo subisce una frattura, la dimensione monologica prende il sopravvento, i discorsi diretti si riducono al minimo e l'evoluzione verbale della protagonista acquista un tono fortemente scenico attraverso il quale il passato ritorna alla sua mente ed all'attenzione del lettore come un condensato di orribili presagi e tremende parole.

Il monologo di Addie, infatti, se da una parte recupera materiale narrativo relativo al proprio passato infantile e, successivamente, coniugale quasi fosse un'analessi memoriale di stampo cinematografico, allo stesso tempo si impone quale tremenda riflessione su come certe parole, che nel monologo acquistano il valore di parole-chiave, divengano elementi di un discorso che oltre a racchiudere in sé tutta la vita del personaggio, diviene una particolare riflessione sul linguaggio e su come alcune parole non siano altro che forme all'interno delle quali si viene a solidificare e, quindi,

318 William Faulkner, *As I Lay Dying*, in William Faulkner, *Novels* cit., pp. 36-38.

319 *Idem*, pp. 177-178.

320 *Ibidem*, pp. 36-37.

321 *Ibidem*, pp. 220, 221.

a distruggere ogni sottile bagliore di vita.

Probabilmente, anche a causa dell'immobilità da capezzale a cui è costretta la protagonista, le intenzioni, l'interno e il «verticale» si intersecano attraverso le parole-chiave facendo del monologo di Addie una sorta di riflessione sul senso ultimo delle parole, del vuoto assoluto che si cela dietro certe parole e della potenza «carceraria» di alcuni termini. Per Addie le parole-chiave divengono strumenti di tortura che non producono suoni o rumori assordanti ma che, in realtà, lasciano ferite profonde e, inevitabilmente, fanno penzolare la vita [ed anche il discorso monologante] della protagonista tra interno ed esterno: “[...] we had had to use one another by words like spiders dangling by their mouths from a beam, swinging and twisting and never touching, and that only through the blows of the switch could my blood and their blood flow as one stream. [...] Love, he called it. But I had been used to words for a long time. I knew that that word was like the others; just a shape to fill a lack; that when the right time came, you wouldn't need a word [...]. It was as though he had tricked me, hidden within a word like within a paper screen and struck me in the back through it. But then I realised that I had been tricked by words older than Anse or love, and that the same word had tricked Anse too. [...]”³²².

Per Addie, le parole divengono delle forme geometriche indefinibili che – quasi fossero bare – contengono e lasciano liquefarsi l'individuo in un lento e sistematico processo di decomposizione che fa delle parole stesse non delle forme vuote ma, al contrario, delle «forme del vuoto» sospese sull'abisso e sull'oblio: “[...] Anse. Why Anse. Why are you Anse. I would think about his name until after a while I could see the word as a shape, a vessel, and I would watch him liquify and flow into it like cold molasses flowing out of the darkness into the vessel, until the jar stood full and motionless: a significant shape profoundly without life like an empty door frame [...]”³²³.

Per Addie le parole che hanno costellato la propria misera esistenza non sono altro che pallide tracce di un silenzio che, presto, diverrà eterno ed infinito: “[...] and that sin and love and fear are just sounds that people who never sinned nor loved nor feared have for what they never had and cannot have until they forget the words. [...]”³²⁴.

Le parole tracciano un percorso che dal silenzio giunge alla salvezza, attraverso un incedere che traccia a piccole tappe la dolorosa vita della protagonista. Addie Bundren, a partire da una mortifera e marcescente percezione di un silenzio che “[...] the quiet smelling of damp and rotting leaves and new earth [...]”³²⁵ e da una considerazione assolutamente negativa dell'inizio della calura primaverile “[...] for it [the spring] was worst then [...]”³²⁶, traccia il proprio percorso vitale in un

322 William Faulkner, *As I Lay Dying*, in William Faulkner, *Novels* cit., pp. 115, 116.

323 *Idem*, p. 116.

324 *Ibidem*, p. 117.

325 *Ibidem*, p. 114.

326 *Ibidem*, p. 114.

monologo che, pur procedendo verso quella linea «orizzontale» della scansione diacronica delle azioni, dei fatti e degli accadimenti, a tratti si inabissa lungo quell'asse «verticale» della propria interiorità in cui i sentimenti prendono il sopravvento sugli accadimenti.

Addie è costantemente immobile e sospesa sull'abisso, su quel confine «orizzontale» che racchiude in sé la fissità della morte – come accade alla donna del *Requiem* di Patrizia Valduga – e allo stesso tempo si interseca con il piano «verticale» nel punto esatto in cui corpo e anima si incontrano, nel momento preciso del trapasso, prima di separarsi definitivamente.

A livello narrativo Addie recupera analetticamente il proprio passato – in una retorica del ricordo di ere ormai lontane, amplificato dall'uso dei verbi al passato remoto – facendo sì che la linea «orizzontale» agisca come costante, ed a tratti ironica, condizione atavica a cui è condannata la protagonista, una sorta di tragicamente ironica «eredità della giacenza», che pare riecheggiare già dalle parole del padre riaffiorate alla mente come una maledizione: “[...] I could just remember how my father used to say that the reason for living was to get ready to stay dead a long time [...]”³²⁷, ed amplificata da espressioni che fanno della vita della protagonista un'affannosa e allo stesso tempo immobile preparazione alla morte: “[...] this seemed to be the only way I could get ready to stay dead [...]”³²⁸; “[...] lying in bed at night [...]”³²⁹; “[...] «They're in the cemetery» [...]”³³⁰; “[...] Sometimes I would lie by him in the dark [il verbo «to lay» viene ripetuto all'interno del monologo per ben sei volte direttamente collegato al sostantivo «darkness», al nome Anse, al pronome «him» ed al termine «silence»], hearing the land that was now of my blood and flesh [...]”³³¹; “[...] I would lie by him in the dark, hearing the dark land talking of God's love and His beauty and His sin; hearing the dark voicelessness in which the words are the deeds, and the other words that are not deeds, that are just the gaps in people's lacks, coming down like the cries of the greese out of the wild darkness in the old terrible nights [...]”³³²; “[...] Then I would lay with Anse again [...] hearing the dark land talking the voiceless speech [...]”³³³; “[...] I lay by the lamp, holding up my own head, watching him cap and suture it before he breathed [...] and I lying calm in the slow silence, getting ready to clean my house [...]. And then I could get ready to die [...]”³³⁴.

Nella propria «condizione di giacenza» Addie fa convergere passato e presente in un «punto morto» la cui fissità salda quella intersezione tra piano «orizzontale» e piano «verticale» in una costruzione monologante che fa della «condizione discorsiva» in cui la protagonista è imprigionata (così come

327 William Faulkner, *As I Lay Dying*, in William Faulkner, *Novels* cit., p. 114.

328 *Idem*, p. 114.

329 *Ibidem*, p. 114.

330 *Ibidem*, p. 115.

331 *Ibidem*, p. 116.

332 *Ibidem*, p. 117.

333 *Ibidem*, p. 118.

334 *Ibidem*, pp. 118, 119.

accade a tutti gli altri personaggi del romanzo) la testimonianza linguistica dell'incontro tra un'interiorità che ha fatto della maternità una condanna e della morte il destino, dall'altro una fissa, immobile e glaciale esperienza «giacente» del presente.

«Condizione di giacenza» e «condizione discorsiva», pertanto, si incrociano nel tempo del racconto. L'interno fagocita l'esterno e il piano delle intenzioni si rovescia prepotentemente su quello delle azioni, creando pause e fratture in cui il tempo della storia diviene quel momento discorsivo ove la protagonista perimetra uno spazio di tensione in cui non accade nulla tranne la contemplazione glaciale e immobile di un «tempo morto», il tempo della stasi:

“[...] But for me it was not over. I mean, over in the sense of beginning and ending, because to me there was no beginning nor ending to anything then [...]”³³⁵.

Un senso profondo di stasi e di mortifera consapevolezza del vuoto perimetrato dalle parole e della compenetrazione tra interno ed esterno in quel «punto morto» dove il tempo si sospende in una fissità lapidaria che si evince anche da *Requiem for a Nun*, opera ibrida e particolarmente complessa in cui Faulkner fa deragliare romanzo e teatro in una architettura narrativa drasticamente divisa in tre atti caratterizzati rispettivamente dalla presenza di tre lunghissimi prologhi di stampo fortemente monologico. I tre prologhi scandiscono sempre di più quella componente ibrida del *Requiem* poiché rappresenterebbero una forte esigenza romanzesca che si cela dietro le pagine di un Faulkner che, a partire da una vocazione drammaturgica, fa del testo del 1951 un campo di forze «discorsive» che dal linguaggio teatrale tende costantemente al romanzo e viceversa.

La forte componente monologica, infatti, fa sì che *Requiem for a Nun* si possa definire attraverso un corollario di sintetiche schematizzazioni chiastiche; si potrebbe parlare, infatti, di «vocazione teatrale di stampo romanzesco», «vocazione romanzesca di stampo teatrale», «romanzo in forma di dramma», «dramma in forma di romanzo», «dramma in stato di formazione» ed ancora di «romanzo teatrale» – volendo prendere in prestito il titolo di un celebre romanzo di Michail Bulgakov – oppure di «dramma romanzato».

L'essenza identitaria del *Requiem* dipinge i contorni di un universo particolarmente complesso, poiché la natura ibrida della struttura e la forte presenza di ῥήσεις e di monologhi che dilatano la prosa del dialogo, oltre ai tre lunghi prologhi intesi quasi come racconti a sé, fanno dell'opera un sistema romanzesco che, pur ammantandosi della veste del dramma non rinuncia alla propria natura. Nella Introduzione di Fernanda Pivano all'edizione italiana edita da Mondadori vengono riportate delle affermazioni dello stesso Faulkner il quale, parlando del *Requiem* sostiene: “Mi pareva che fosse il modo migliore per raccontarla. Mi pareva che la storia di gente simile cadesse nell'aspro, semplice dare e avere del dialogo. I pezzi più lunghi – non so come chiamare quegli

335 William Faulkner, *As I Lay Dying*, in William Faulkner, *Novels* cit., p. 118.

interludi, prefazioni, preamboli o che so io – erano necessari per dare al dialogo l'effetto di contrappunto che viene nell'orchestrazione, in modo che l'aspro dare e avere del dialogo avvenisse su uno sfondo un po' mistico, che mi pareva lo rendesse più aspro, più efficace. Non era sperimentazione, era semplicemente che mi pareva il modo più efficace di raccontare quella storia”³³⁶.

La vocazione teatrale di Faulkner, che in quest'opera viene a galla per la prima volta, corrisponde ad una sorta di «desiderio di contrappunto» e di armonizzazione ossimorica che trova nei «lungi discorsi» e nelle ῥήσεις una precisa connotazione stilistica.

La forma teatrale per Faulkner è un «modo efficace», una modalità essenziale e di spiccata efficacia stilistica che sviluppa la storia attraverso un sistema che amplifica la drammaticità della situazione e fa in modo che l'interscambio comunicativo del dialogo non appaia pervaso da una certa asprezza ed i monologhi presenti nel testo innescano una sorta di scioglimento, di addolcimento del materiale drammatico. È come se il dialogo non fosse sufficiente e non bastasse alla declinazione della storia ed allora attraverso il monologo nella propria veste formale pare che i personaggi riacquistino una sorta di dignità linguistica e sociale – come accade nel caso di Gwynplaine ne *L'uomo che ride* – che rappresenta una sorta di sfondo mistico in cui si stagliano le vicende drammatizzate. Le grandi parti monologanti, divise rispettivamente nei tre momenti che prologano i tre atti e in alcuni vasti soliloqui presenti nella drammaturgia, oltre a rappresentare quel punto di contatto tra romanzo e dramma agiscono come elementi ibridi in cui la vocazione teatrale tenta un collegamento con la narrativa creando una composizione bifocale particolarmente evidente nei tre grandi momenti che prologano i tre atti della vicenda.

È proprio nei tre prologhi che la scrittura di Faulkner si articola in costrutti sintattici oscillanti tra l'esigenza di voler delimitare, per i personaggi, lo sfondo storico-sociale in cui si stagliano le loro azioni ed una precisa definizione di un passato antico che, come una sorta di «circostanza data» di stanislavskijana memoria, si ripercuote sulle azioni declinate, nei tre atti, attraverso la drammaturgia stessa. Il passato dal quale si generano le azioni drammatiche acquista un valore romanzesco, quasi il romanzo fosse l'immagine letteraria di un antico che ha influenzato le relazioni e le azioni degli stessi personaggi. I tre prologhi contengono il passato, lo rievocano attraverso una scrittura che pare rifarsi direttamente a una sorta di cronachistica testimonianza di una storia passata ed influente.

È difficile comprendere la natura dei prologhi al punto che lo stesso Faulkner non osa definirli «monologhi» ma, invece, nel tentare di individuarne una natura identitaria utilizza espressioni quali «interludi», «prefazioni», «preamboli» o «che so io» proprio per marcare il fatto che la struttura stessa del *Requiem* non corrisponde ad una sorta di esasperato esercizio formale o ad una vocazione

336 Fernanda Pivano, Introduzione a William Faulkner, *Requiem per una monaca*, Mondadori, Milano, 1995, p. 7.

sperimentale ma, invece, l'utilizzo dei tre prologhi rappresenterebbe il passato romanzesco che sta alla base delle azioni dei personaggi, veicolandone le relazioni e causandone le azioni.

I prologhi definiscono linguisticamente il passato e la Storia stessa che incornicia le singole vite delle creature che popolano l'opera in uno «sfondo un po' mistico» in cui lo scambio relazionale del dialogo drammatico acquisisce un'efficacia formale dettata dalla tecnica del contrappunto che nella struttura stessa dei prologhi assume una natura doppia, stilistica e tematica, nella trattazione – a tratti quasi epica – dei luoghi consacrati alla giustizia ed alla gestione dei fatti umani ovvero: il tribunale, il parlamento e la prigione.

La vita delle creature che popolano la drammaturgia del *Requiem* faulkneriano proviene dalle fondamenta di una società eretta su tre cotali pilastri attraverso i quali la Storia si plasma nelle nebbie del tempo e della geografia. È interessante come, per Faulkner, nel primo prologo il tempo sia una sorta di presenza acustica racchiusa e condensata nell'immagine del campanile da cui, da secoli, si succedono i rintocchi che, mescolati ai suoni della natura, dello spazio e degli animali, agiscono come tappe che scandiscono, costantemente, l'inedere sistematico del destino.

È proprio il paesaggio in diretta compenetrazione con il tempo a condizionare l'evoluzione e la costruzione dei tre pilastri sociali. Nella prosa di Faulkner, infatti, la geografia (il paesaggio in sé) e l'architettura (intesa come l'azione dell'uomo sul paesaggio) modificano e condizionano le relazioni e i destini umani: “[...] the pigeons also, interminably murmurous, nesting in, already usurping, the belfry even though they couldn't seem to get used to the bell, bursting out of the cupola at each stroke of the hour in frantic clouds, to sink and burst and whirl again at each succeeding stroke, until the last one: then vanishing back through the slatted louvers until nothing remained but the frantic and murmurous cooing like the fading echoes of the bell itself, the source of the alarm never recognised and even the alarm itself unremembered, as the actual stroke of the bell is no longer remembered by the vibration-fading air [...] until the clock strikes again which even after a hundred years, they still seem unable to get used to, bursting in one swirling esplosion out of the belfry as though the hour, instead of merely adding one puny infinitesimal more to the long weary increment since Genesis, had shattered the virgin pristine air with the first loud dingdong of time and doom.”³³⁷

Tale caratteristica di compenetrazione spazio-temporale sospesa tra architettura e geografia caratterizza il tratto epico della prosa dei prologhi intesi dall'autore come momenti di ascendenza monologica ove le strutture architettoniche si oppongono o si armonizzano con il territorio sottostante. Nella stretta simbiosi tra architettura e geografia si innesta lo stile di Faulkner caratterizzato da un lato da una certa tendenza alla storicizzazione, alla cronaca ed al registro –

337 William Faulkner, *Requiem for a Nun*, First Vintage International Edition, New York, 2011, pp. 37, 38.

come è possibile constatare nelle parti iniziale e conclusiva del secondo prologo dedicato alla costruzione del Parlamento – e dall'altro, invece, da una forte componente descrittiva, poetica e fortemente epica. Tale doppia natura stilistica fa in modo che le tre vaste porzioni di testo che contrappuntano le dinamiche della drammaturgia, oltre a riportare alla luce il passato e le origini della città di Jefferson – luogo mitico ed immaginario, molto presente in alcuni romanzi di Faulkner – plasmano spazi di notevole vastità in cui il tratto epico della narrazione, staccandosi radicalmente dallo specifico drammaturgico per ricollegarsi ad una tendenza spiccatamente romanzesca, dipinge l'edificazione dei luoghi consacrati al vivere sociale quasi esalassero dalla terra stessa innestando, nel loro processo di edificazione, tratti quasi divini.

Nel primo prologo, ad esempio, il tribunale pare assumere le sembianze di una composizione architettonica di biblica memoria che, a tratti, manifesta connotazioni divine tipiche di una certa poetica del sublime: “[...] the courthouse: the center, the focus, the hub; sitting looming in the center of the county's circumference like a single cloud in its ring of horizon, laying its vast shadow to the uttermost rim of horizon; musing, brooding, symbolic and ponderable, tall as a cloud, solid as a rock, dominating all: protector of the weak, judiciate and curb of the passions and lusts, repository and guardian of the aspirations and the hopes; rising course by brick course during that first summer [...]”³³⁸.

Gli aggettivi con cui viene qualificato il tribunale («*looming*», «*musings*», «*brooding*», «*symbolic*», «*ponderable*», «*tall*», «*solid*», «*dominating*», «*protector*», «*repository*» e «*guardian*») ricordano una certa simbologia³³⁹ romantica tipica di un'immagine o presenza divina che, a partire dalle nubi levate sull'orizzonte, si staglia sulle vicende umane con una potenza sublime e sovrastante che, generatasi dallo spazio geografico, diviene una geometrica e «quadrata» rappresentazione della giustizia. Nella prima scena del primo atto, essa si leva con severissimo rigore sul personaggio imputato di Nancy Mannigoe, figura che nella lunga didascalia all'inizio del primo atto in cui si dà notizia della motivazione per cui è stata condotta in tribunale (“[...] She is [...] a domestic servant, nurse to two white children, the second of whom , an infant, she smothered in its cradle two months

338 William Faulkner, *Requiem* cit. p. 32.

339 Il carattere sublime e simbolico del tribunale – evidenziata da un preciso utilizzo del sipario e della illuminazione – viene evocato anche nella didascalia iniziale del primo atto in cui si afferma: “[...] The curtain rises, symbolising the rising of the prisoner in the dock, and revealing a section of the courtroom [...] the visible scene is not only spotlighted but elevated slightly too, a further symbolism which will be clearer when Act II opens – the symbolism of the elevated tribunal of justice of which this, a County court, is only the intermediate, not the highest, stage [...]” (da William Falukner, *Requiem* cit., p. 39) ed anche nella didascalia iniziale del secondo atto: “[...] The whole bottom of the stage is in darkness, as in Scene 1, Act I, so that the visible scene has the effect of being held in the beam of a spotlight. Suspended too, since it is upper L and even higher abopve the shadows of the stage proper than the same in Scene 1, Act I, carrying still further the symbolism of the still higher, the last, the ultimate seat of judgement [...]” (da William Falukner, *Requiem* cit., p. 89). Il simbolismo veicola, in una sorta di ascesa, il climax ascendente della giustizia.

ago, for which act she is now on trial for her life [...]”³⁴⁰) viene dipinta da Faulkner con una compostezza ieratica caratterizzata da “[...] with a calm impenetrable almost bemused face, the tallest, highest there with all eyes on her but she herself not looking at any of them, but looking out and up as though at some distant corner of the room, as though she were alone in it [...]”³⁴¹.

Nancy Mannigoe, descritta con pochissimi tratti essenziali attraverso i quali è possibile conoscerne il passato³⁴², si staglia all'interno del tribunale in una rilevante immobilità in cui il suo sguardo, mai convergente con gli altri astanti/spettatori e sempre rivolto verso un altrove indefinibile, amplifica quel senso liturgico del simbolico, a metà tra divino ed umano, che caratterizza non solo l'architettura ma anche l'atmosfera all'interno del tribunale.

Fin dal primo atto del romanzo/dramma il tempio della giustizia, quindi, si innesta nella natura come un universo simbolico, incandescente – all'interno del quale i personaggi, come si evince già dalla stessa Nancy Mannigoe, appaiono assorti in una liturgica e contemplativa immobilità – ed eretto sui miasmi biblici di una atmosfera quasi apocalittica, esattamente come accade alla cupola del Parlamento, descritta nel secondo prologo ove si avverte una spiccata oscillazione tra una scrittura tecnico-cronachistica di stampo divulgativo o da guida turistica in cui la città viene strutturalmente declinata in tutte le componenti essenziali (“[...] JACKSON. Alt. 294 ft. Pop. (A. D. 1950) 201.092. Railroads: Illinois Central, Yazoo & Mississippi Valley, Alabama & Vicksburg, Gulf & Ship Island. Bus: Tri-State Transit, Vanardo, Thomas, Grayhound, Dixie-Greyhound, Teche-Greyhound, Oliver. Air: Delta, Chicago & Southern. Transport: Street busses, Taxis. Accomodations: Hotels, Tourist camps, Rooming houses. Radio: WJDX, WTJS. Diversions: chronics: S.I.A.A., Basketball Tournament, Music Festival, Junior Auxiliary Follies, May Day Festival, State Tennis Turnament, Red Cross Water Pageant, State Fair, Junior Auxiliary Style Show, Girl Scouts Horseshow, Feast of Carols. Diversions: acute: Religion, Politics [...]”³⁴³) e, inoltre, vengono elencate quasi freddamente le varie date dell'insediamento del Parlamento, dal 1821 al 1903. Allo stesso tempo, però, di contrappunto si può notare una forte componente epico-pittorica di stampo romantico che tende al romanzo, alla descrizione e ad una tematizzazione del paesaggio sottostante in cui la cupola del Parlamento assume spiccate caratteristiche bibliche, come

340 William Faulkner, *Requiem* cit., p. 39.

341 *Idem*, p. 39.

342 Di Nancy viene detto da Faulkner: “[...] But she has probably done many things else – chopped cotton, cooked for working gangs – any sort of manual labor within her capacities, or rather, limitations in time and availability, since her principal reputation in the little Mississippi town where she was born is that of a tramp – a drunkhard, a casual prostitute, being beaten by some man or cutting or being cut by his wife or his other sweetheart. She has probably been married, at least once. Her name – or so she calls it and would probably spell it if she could spell – is Nancy Mannigoe [...]” (da William Faulkner, *Requiem* cit., pp. 39, 40). Nancy, da buona schiava, viene quasi ironicamente caratterizzata da Faulkner da una certa e spiccata tendenza al silenzio, al fare, alla fatica ed al lavoro fisico, senza escludere una precisa allusione alla prostituzione. Il «fare» di Nancy ed il suo passato da vagabonda contrappunta l'immobilità che la dipinge, ieratica, nell'aula di tribunale.

343 William Faulkner, *Requiem* cit., pp. 88, 89.

si può evincere dal seguente lungo passaggio: “[...] the earth lurched, heaving darkward the long continental flank, dragging upward beneath the polar cap that furious equatorial womb, the shutterlid of cold severing off into blank and heedless void one last sound, one cry, one puny myriad indictment already fading and then no more, the blind and tongueless earth spinning on, looping the long recordless astral orbit, frozen, tideless, yet still was there this tiny gleam, this spark, this gilded crumb of man's eternal aspiration, this golden dome preordained and impregnable, this minuscule foetus-glint tougher than ice and harder than freeze; the earth lurched again, sloughing; the ice with infinitesimal speed, scouring out the valley's, scoring the hills, and vanished; the earth tilted further to recede the sea rim by necklace-rim of crunstacean husks in recessional contour lines like the concentric whorls within the sawn stump telling the tree's age, baring south by recessional south toward that mute and beckoning gleam the confluent continental swale, baring to light and air the broad blank mid-continental page for the first scratch of orderly recording [...] the ordered unhurried whirl of seasons, of rain and snow and freeze and thaw and sun and drouth to aereate and slack the soil, the conflux of a hundred rivers into one vast father of rivers carrying the rich dirt, the rich gamering, south and south, carving the bluffs to bear the long march of the river towns, flooding the Mississippi lowlands, spawning the rich alluvial dirt layer by vernal layer, raising inch by foot by year by century the surface of the earth which in time [...] would tremble to the passing of trains like when the cat crosses the suspension bridge [...]”³⁴⁴.

È proprio in tale oscillazione continua tra cronaca ed evocazione descrittiva che si viene a definire quel punto di contatto tra dramma e romanzo, ovvero un campo di tensioni in cui vengono a trovarsi in rotta di collisione ed in aspra contesa due identità, due universi compositivi che lottano tra loro fondendosi in una dimensione di estrema compattezza e di serratissimo rigore linguistico.

Tale fusione fa sì che anche nei prologhi, in modo particolare nel terzo in cui si parla della prigione di Jefferson, si imponga una riflessione sul senso del tempo che assume, nell'ultimo prologo, una precisa connotazione teatrale: “[...] There was no time; the next act and scene itself clearing its own stage without waiting for propety-men; or rather, not even bothering to clear the stage but commencing the new act and scene right in the midst of the phantoms, the fading wraiths of that old time which had been exhausted, used up, to be no more and never return: as though the mere and simple orderly ordinary succession of days was not big enough, comprised not scope enough, and so weeks and months and years had to be condensed and compounded into one burst, one surge, one soundless roar filled with one word: town: city: with a name: Jefferson [...]”³⁴⁵.

Non è un caso che il terzo prologo sia quasi interamente incentrato sul problema del tempo e, a tal

344 William Faulkner, *Requiem* cit., pp. 79, 80.

345 *Idem*, pp. 174, 175.

proposito, il linguaggio si farcisce di espressioni attraverso le quali il tempo si inserisce tra le pieghe del dire come un qualcosa di indefinibile, invisibile ed impalpabile (“[...] more of years than the mere three score or so she bragged and boasted, for you to choose among, which one she was, – not *might* have been, nor even *could* have been, but *was*: so vast, so limitless in capacity is man's imagination to disperse and burn away the rubble-dross of fact and probability, leaving only truth and dream [...]”³⁴⁶) in cui viene celebrata una profonda e radicata riflessione sul senso del male che si innesta tra gli uomini al termine della lunga corsa verso l'era moderna che, come scrive Fernanda Pivano, distrugge “[...] integrità personale e identità individuale [...]”³⁴⁷ forgiando col linguaggio una lapidaria e definitiva apocalissi del tempo: “[...] late; you have already wasted too much time [...] not that it matters since you know again now that there is no time: no space: no distance [...]”³⁴⁸. Il linguaggio rappresenta, nella prosa di Faulkner, lo strumento per una indagine sul tempo, sul passato, sul male atavico, sulla colpa di ibseniana memoria e sull'esperienza della sofferenza che, sorgendo dalle tempeste dalla Storia descritte nei prologhi, si evince anche dai soliloqui presenti nelle parti drammatizzate, divenendo la meta verso la quale tendono inesorabilmente i personaggi incastonati in una vicenda umana ed urbana sospesa tra tribunali, parlamenti e prigioni, ovvero tra tre pilastri eretti dalle nebbie della Storia e dai quali si declina il tempo e il destino umano. È nella descrizione epica di tali strutture che il destino trova una propria giustificazione linguistica: l'epica si insinua nel lessico più tendenzialmente cronachistico e fa sì che i personaggi attraverso il linguaggio, anche nel sistema della drammaturgia, esperiscano una sofferenza antica dipanata in un tipo di drammaturgia in cui abbondano lunghe didascalie – di stile molto simile a quello utilizzato nei prologhi – e importanti porzioni di testo spesso declinate attraverso il sistema della ῥήσις e del lungo discorso.

Le lunghe didascalie percorrono il testo come se volessero recuperare materiale narrativo e agiscono come ulteriori punti di contatto tra il piano della drammaturgia ed il piano del romanzo, collegando le battute dei personaggi occupanti vastissime porzioni di testo e tendendo sempre più al monologo.

Il monologo, pertanto, assume le caratteristiche di un punto di tensione verso cui converge lo stile di Faulkner poiché le battute di ogni singolo personaggio, dilatandosi sempre più ed evitando totalmente la sticomitia ed il dialogo in senso stretto, paiono voler isolare le creature del testo – come già menzionato per *As I Lay Dying* – in «condizioni discorsive» all'interno delle quali il linguaggio della drammaturgia si veste di altro, quasi fosse il risultato di una indagine stilistica circa la terribilità della condizione umana ove il teatro appare come il solo strumento necessario per

346 William Faulkner, *Requiem* cit., p. 205.

347 Fernanda Pivano, Introduzione a William Faulkner, *Requiem per una monaca*, Mondadori, Milano, 1995, p. 6.

348 William Faulkner, *Requiem* cit., p. 206.

evocare linguisticamente tale terribilità.

Requiem for a Nun tende costantemente al piano monologico attraverso un tipo di scrittura che oscilla tra prologhi intesi come racconti a sé, didascalie in cui la componente discorsiva rimanda direttamente al piano romanzesco e lunghi discorsi di personaggi che, collegandosi tra loro attraverso il piano delle didascalie, testimoniano la necessità, da parte dell'opera, di liberarsi degli orpelli del romanzo per convergere costantemente in uno specifico drammaturgico: qui i monologhi e le ῥήσεις amplificano una certa tensione, inversa, verso il piano del romanzesco. Si vengono a creare due diversi campi di tensione, pertanto, tra un romanzo che si smaterializza nella drammaturgia e una drammaturgia che innesca il movimento opposto, ovvero un bisogno di tornare ad essere romanzo.

Come s'è già detto nel primo capitolo del presente studio il monologo resta, in tale contesto, l'inesorabile punto di contatto tra epica e dramma, tra romanzo e drammaturgia e, nello specifico faulkneriano, il momento attraverso il quale si innesca il meccanismo di una determinante e complessa metamorfosi.

2 – *Strange Interlude* di Eugene O'Neill, il monologo come strumento di autoanalisi

Il meccanismo metamorfico innescato dal monologo fa sì che nella drammaturgia americana del Novecento ed in modo particolare nella scrittura di Eugene O'Neill, il monologo tenda ad assumere spiccate caratterizzazioni «interne» poiché, come accade in opere quali *Mourning Becomes Electra* e soprattutto *Strange Interlude*, la monumentalità della costruzione drammaturgica trova un punto di svolta e di «ritorno al romanzesco» proprio nella continua e costante presenza del cosiddetto «monologo interiore», un tipo di esercizio compositivo che negli anni Venti del Novecento emerge prevalentemente nelle figure di James Joyce e Virginia Woolf. Non è affatto un caso che un'opera così ossessivamente pervasa dalla presenza del monologo come *Strano interludio* sia datata 1923, esattamente ad un anno di distanza dall'*Ulisse* joyciano (1922) ed a due anni dal romanzo della Woolf (1925). Lo *stream of consciousness* fa sì che certe architetture romanzesche come *Ulisse* o *La signora Dalloway* tendano sempre più ad una dimensione drammatica poiché le parole, condensate nel sistema del lungo flusso monologante, assumono le caratteristiche di una particolare radiografia del pensiero, un luogo linguistico dell'interiorità in cui l'«interno» nella veste monologica prende una precisa forma romanzesca. L'interno si fa linguaggio.

Pertanto, il monologo interiore assume, nel primo ventennio del Novecento, le caratteristiche essenziali di un ulteriore punto di contatto tra il teatrale ed il romanzesco, tra un tentativo di tradurre l'impossibilità dell'esercizio narrativo ed una certa preponderanza del piano dell'interiorità che prende il sopravvento sulla storia e lascia che il pensiero si traduca in un flusso monologante ove il tempo si sospende per lasciare spazio ad una declinazione linguistica del pensiero.

Nei primi anni del Novecento, infatti, si potrebbe parlare di monologo come autoanalisi, ovvero come strumento per un ritorno del represso, per una indagine sul sé e sui meccanismi interni che veicolano l'incedere della psiche. Attraverso il monologo interiore il pensiero si fa linguaggio e spazio verbale dell'interiorità che assume caratteristiche mutevoli e diviene il segno di un movimento sussultorio in cui la ieraticità della costruzione monologica contrappunta il fragoroso incedere del pensiero stesso.

Eugene O'Neill, in una delle didascalie iniziali con cui principia *Strange Interlude* sostiene, in riferimento al personaggio di Charles Marsden: “[...] (*His voice takes an a monotonous music quality, his eyes stare idly at his drifting thoughts.*) [...]”³⁴⁹. Il pensiero, attraverso il linguaggio, è mutevole, incessante e costantemente legato ad un movimento dinamico che, attraverso le parole, tende anche a modificare il corso della storia. Nel contesto letterario americano la scrittura di Eugene O'Neill, in un'opera fortemente composta da soliloqui come *Strange Interlude*, fa assumere

349 Eugene O'Neill, *Strange Interlude*, in Eugene O'Neill, *Three Plays*, Vintage International, New York, 1995, p. 70.

al monologo precise connotazioni stilistico-tematiche in cui l'interiorità, il pensiero, si pone come azione continua, come drammaturgia incessante che dà «forma» al «fondo» dei demoni e degli spettri di ibseniana memoria che si innestano nella interiorità delle *dramatis personae*.

In O'Neill il discorso monologante si erige su trappole, giochi linguistici in cui l'intento poetico si aggrappa al senso del teatro facendo sì che ciò che viene direttamente mutuato dallo stile di Joyce o dalle dinamiche familiari dei drammi di Ibsen e Strindberg – autori molto cari al drammaturgo americano e dai quali egli attinge tutta una serie di elementi tematici quali la potenza evocativa dell'architettura delle case, il mare inteso come elemento primordiale e antico su cui aleggia il pericolo del naufragio ed una certa trattazione delle pulsioni sessuali e sentimentali dei personaggi, specialmente femminili – diviene il segno di una costruzione drammatica in cui quella retorica dell'interiorità coincide esattamente con la tecnica attraverso la quale tale retorica viene espressa.

In *Strange Interlude* il «fondo» dell'interiorità e dei moti del pensiero si rispecchia e si «fonde» perfettamente nella «forma» drammaturgica in cui il monologo conferisce al testo una dilagante profondità. Le ῥήσεις dei vari personaggi coinvolti nel mastodontico dramma di O'Neill innescano un sistema di esplicitazione verbale attraverso cui il pensiero è messo a nudo in una atmosfera caustica e claustrofobica ove le relazioni tra i personaggi vengono veicolate dall'incedere della verbosità che fa, del testo, la proiezione di uno stato d'animo, la confessionale declinazione di rimando direttamente freudiano di spettri dell'interiorità, sottolineati anche dalla presenza di lunghe didascalie che – esattamente come nel caso di *Requiem for a Nun* di Faulkner – svelano i moti dell'animo e sviluppano un sistema narrativo che veicola i monologhi di cui è pervasa la drammaturgia innescando, anche in questo caso, un preciso punto di contatto tra dramma e una sorta di precisa e spiccata vocazione romanzesca. Parallelamente alla nutrita presenza dei monologhi ed alla forza delle didascalie oscillanti tra esigenza descrittiva ed evocazione di un mondo sotterraneo all'opera e alle azioni dei personaggi, la straordinaria lunghezza³⁵⁰ dell'intera struttura di *Strange Interlude* fa sì che l'opera in sé sia stata spesso considerata come una sorta di «saga drammatica», un'epopea familiare di stampo quasi mitologico o, analizzando l'opera in termini di struttura, un romanzo in forma di dramma in cui la retorica monologante dell'interiorità dei personaggi rappresenta il punto di svolta di una drammaturgia in cui l'azione è totalmente

350 *Strange Interlude* si articola in una prima ed una seconda parte divise, rispettivamente, in cinque atti [la prima parte: atti I, II, III, IV, V] e in quattro atti [la seconda parte: atti VI, VII, VIII; IX]. L'intera opera, complessivamente, è divisa in ben nove atti suddivisi, a loro volta, in varie scene. Tale complessa ed articolata struttura conferisce alla drammaturgia una certa epicità di stampo prettamente romanzesco poiché tra i vari atti si aprono vasti spazi temporali. Nella prima parte il tempo è scandito secondo il ritmo «veloce» delle stagioni e delle parti che compongono il giorno (Atto I: «an afternoon in late summer»; Atto II: «fall of the following year. Night»; Atto III: «late spring of the next year. Morning»; Atto IV: «Fall of the same year. Evening»; Atto V: «The following April. Morning»). Nella seconda parte, invece, il tempo si dilata radicalmente in modo che tra i vari atti intercorrono svariati anni (Atto VI: «A little over a year later. Evening»; Atto VII: «Nearly eleven years later. Early afternoon»; Atto VIII: «Ten years later. Afternoon»; Atto IX: «Several months later. Late afternoon»).

condensata nei discorsi saldati e tenuti assieme dalla potenza evocativo-descrittiva delle lunghe didascalie. Attraverso le varie ῥήσεις i personaggi esperiscono dolori, pulsioni sessuali, intenti e violenti accenti nei quali il corso della storia si articola, nei monologhi, quasi fosse l'eco di un'antica tragedia umana ove i personaggi vengono isolati dall'autore in «pose monologiche», e in vaste porzioni discorsive in cui ogni creatura del dramma viene isolata e violentemente messa a contatto con le zone più oscure della propria interiorità. I grandi monologhi presenti nel testo, localizzati per lo più all'inizio di ogni atto come i grandi prologhi del *Requiem* faulkneriano, fanno sì che i personaggi acquistino sempre di più caratteri di spiccato «ritrattismo» in cui il volto, descritto in didascalia con una perizia quasi pittorica, diviene una sineddoche di straordinario impatto i cui tratti somatici sembrano voler giustificare e, allo stesso tempo, condensare certe pieghe prese dal discorso.

La fisicità dei personaggi di O'Neill nelle didascalie acquista un carattere violentemente descrittivo e supporta il dire veicolando le parole e facendo sì che i monologhi acquisiscano un andamento di stampo quasi «musicale», ove il pensiero tradotto in parole dall'autore subisce, attraverso le didascalie, continue variazioni in modo tale che il monologo, in *Strange Interlude*, divenga un organismo palpitante in cui l'andamento dei moti dell'animo – declinati nelle didascalie – sviluppa, sostiene, spiega, descrive e giustifica il sistema retorico del discorso.

In O'Neill le didascalie svelano il non visto dei luoghi, armonizzano lo scandire retorico dei pensieri dei personaggi in una condizione duale, scissa tra descrizione ed evocazione, in cui ogni luogo, minuziosamente descritto in ogni dettaglio da un punto di vista scenografico, acquisisce un «altro» valore di luogo fisico della interiorità all'interno del quale i monologhi si susseguono come apparizioni umane stagliate in spazi che divengono delle vere e proprie «atmosfere». Ad esempio, nella prima parte della didascalia iniziale con cui si apre la prima scena del primo atto, nella descrizione concreta e minuziosa dello studio del Prof. Leeds, si dice: “[...] *The atmosphere of the room is that of a cosy, cultured retreat, so dulously built as a sanctuary where, secure with the culture of the past at his back, a fugitive from reality can view the present safely from a distance, as a superior with condescending disdain, pity and even amusement [...]*”³⁵¹.

Lo spazio, attraverso l'enunciazione della propria composizione scenografica dettagliatamente descritta nelle didascalie, sembra contenere i personaggi intesi come prolungamenti umani di una «condizione scenica» in cui si condensano anche le parole, gli oggetti e le azioni.

Come accade in Ibsen ed in moltissimi esempi di drammaturgia nordeuropea tra Ottocento e Novecento, il mobilio, le suppellettili, i tappeti, gli oggetti di varia natura, le porte, le pareti e le

351 Eugene O'Neill, *Strange Interlude*, in Eugene O'Neill, *Three Plays* cit., p. 69.

finestre rappresentano quella scena «visibile» che contiene e si prolunga nella scena «invisibile»³⁵², ovvero in quello spazio ove si vengono a concentrare le insidie, gli spettri della consuetudine borghese all'interno del quale i monologhi varcano il «visibile», innestandosi tra le pieghe dello spazio scenico attraverso didascalie che, nei personaggi monologanti, descrivono ed annotano minuziosamente tutte le variazioni che costellano tale attraversamento.

I monologhi dei personaggi, specialmente nel caso delle lunghe parti monologanti con cui principiano i vari atti, sembrano prodursi direttamente dalle didascalie poiché, come accade ad esempio nel primo monologo di Marsden con cui ha inizio il dramma stesso, la descrizione del personaggio presente a conclusione della prima didascalia diviene la rappresentazione fisica e concreta di quella declinazione retorica del pensiero tipica del monologo dello stesso personaggio.

Tale preambolo descrittivo/ritrattistico al monologo, oltre a fornire indicazioni fondamentali per l'interpretazione e la messa in scena, svela l'«invisibile» celato all'interno del «visibile», ovvero mostra quella zona dell'interiorità all'interno della quale si dipana il discorso monologante.

La retorica del pensiero scaturisce direttamente da una fisicità che contiene, in sé, l'«invisibile»:

“[...] [Marsden] *Hr is a tall thin man of thirty-five, meticulously well-dressed in tweeds of distinctly English tailoring, his appearance that of an Anglicized New England gentleman. His face is too long for its width, his nose is high and narrow, his forehead broad, his mild blue eyes those of a dreamy self-analyst, his thin lips ironical and a bit sad. There is an indefinable feminine quality about him, but it is nothing apparent in either appearance or act. His manner is cool and poised. He speaks with a careful ease as one who listens to his own conversation. He has long fragile hands, and the stoop to his shoulders of a man weak muscularly, who has never liked athletics and has always been regarded as of delicate constitution. The main point about his personality is a quiet charm, a quality of appealing, inquisitive friendliness, always willing to listen, eager to sympathize, to like and to be liked [...]*”³⁵³.

Il corpo ed il volto in particolare si manifestano come passato e specchio dell'«invisibile» la cui traduzione si esplicita nei vari flussi monologanti.

Attraverso le didascalie la retorica del pensiero trova una armonizzazione ed una concreta scansione e l'uso dell'aggettivazione, all'interno di esse, diviene per l'autore una preziosa occasione

352 Sulla simbiosi tra scena «visibile» e scena «invisibile» si veda un interessante studio del 1995 di Roberto Alonge incentrato sulla drammaturgia di Henrik Ibsen in cui si sostiene: “[...] Tutto il teatro borghese dell'Ottocento [...] è traboccante di spazi insidiati, di occhi che si insinuano velatamente nell'intimità del salotto, di muri e di porte che hanno orecchie [...]: il salotto borghese si svela come semplice «angolo illuminato» di uno spazio più vasto, che rimane nell'ombra ma di cui si sente tutta la pressione. La «scena visibile» si prolunga nella «scena invisibile», dove si annidano pulsioni segrete, passioni inconfessate, mostri. Il lavoro drammaturgico è uno scavo negli abissi della psiche che conduce a rovesciamenti inaspettati. [...]” (da Roberto Alonge, *Ibsen, l'opera e la fortuna scenica*, Le Lettere, Firenze, 1995, p. 47).

353 Eugene O'Neill, *Strange Interlude*, in Eugene O'Neill, *Three Plays* cit., pp. 69, 70.

compositiva per tessere un tragitto in cui il pensiero, plasmandosi nella creta del discorso, tenta evoluzioni particolari e scenicamente efficaci. L'efficacia dell'uso degli aggettivi, dei verbi e degli avverbi nelle didascalie di O'Neill, fa sì che i discorsi monologanti vengano incastonati in architetture sintattiche in cui la parola trova nelle evoluzioni del pensiero uno sviluppo scenico di particolare impatto emotivo.

A proposito del personaggio di Marsden, è interessante notare tale evoluzione: “[...] (*his thoughts at ebb, without emphasis, sluggish and melancholy*) [...] (*smiling grimly*) [...] (*His voice grows husky and uncertain – he controls it – straightens himself*) [...] (*He takes out his watch mechanically and looks at it*) [...] (*then with sudden bitterness*) [...] (*then jealously*) [...] (*getting up with a movement of impatience*) [...] (*He smiles with a wry amusement for a second – then bitterly*) [...] (*He frowns at himself, determinedly puts an end to his train of thought and come and sits down again in the chair – is sneering, conversational tones as if he were this time actually addressing another person*) [...] (*A silence as if he had respectably squelched himself – then he pulls out his watch mechanically and stares at it. As he does so a noise of a car is heard approaching, stopping at the curb beyond the garden. He jumps to his feet and starts to go to door – then hesitates confusedly*) [...]”³⁵⁴ oppure, sempre in riferimento al personaggio di Marsden, ma con tinte più accese e tendenti al grottesco: “[...] (*with a forced smile*) [...] (*Thinking with a bitter plane*) [...] (*self-mockingly*) [...] (*then rallying himself*) [...] (*shaking his head exasperatedly*) [...]”³⁵⁵ ed ancora: “[...] (*thinking excitedly*) [...] (*then miserably*) [...] (*bitterly*) [...] (*resentfully*) [...] (*in anguish*) [...] (*in a strange rage, threateningly*) [...] (*then confusedly and shamefacedly*) [...]”³⁵⁶.

A proposito del personaggio di Nina, invece, le evoluzioni del pensiero si declinano in ulteriori variazioni che contrappuntano gli atteggiamenti di Marsden e fanno da contraltare: “[...] (*before she can stifle her immediate reaction of contempt and dislike*) [...] (*checking herself – remorsefully*) [...] (*irritated in spite oh herself*) [...] (*stares at him, more annoyed, her eyes hardening, thinking*) [...] (*cutting him with a careless sneering tone*) [...] (*her antagonism giving way to remorseful pity*) [...] (*with bitter mockery*) [...]”³⁵⁷.

Un diretto e palpitante utilizzo dell'aggettivazione è presente anche nelle didascalie relative al personaggio di Darrell, dipinto da O'Neill con spiccate tinte isteriche, in un climax ascendente che trascende verso una sorta di parossismo: “[...] (*controlling an impulse toward hysterical laughter*) [...] (*He flings himself in the chair at left, keeping his face averted. His thoughts bitter and desperate like a cornered fugitive's*) [...] (*more desperately*) [...] (*beginning to be angry*) [...]”

354 Eugene O'Neill, *Strange Interlude*, in Eugene O'Neill, *Three Plays* cit., pp. 89,90.

355 *Idem*, p. 115.

356 *Ibidem*, pp. 178, 179.

357 *Ibidem*, pp. 131-133.

(*furiously*) [...] (*He is in a state of strange elation by this time*) [...] (*very hurriedly*) [...] (*then elatedly*) [...] (*still more elatedly*) [...]"³⁵⁸.

I monologhi si stagliano, quindi, all'interno di un processo di armonizzazione del pensiero messa in moto dalle didascalie e la condizione retorica vissuta dai personaggi si condensa in momenti discorsivi ove i periodi, spesso sospesi e interrotti da punti sospensivi che spezzano la diacronia dell'incedere del discorso generando pause sceniche, fanno sì che il pensiero diventi per i personaggi stessi non solo una condizione discorsiva, come s'è già notato a proposito di *As I Lay Dying* di Faulkner, ma assume anche le sembianze sinistre di una gabbia retorica ove i pensieri appaiono, per i personaggi del dramma, come Erinni in agguato che ronzano nell'animo e fotografano i personaggi in quelle oscure pose monologiche, come viene amaramente notato dallo stesso Marsden: "[...] Round and round ... thoughts ... damn pests! ... mosquitoes of the soul ... whine, sting, suck one's blood [...]"³⁵⁹.

Il «*round and round*» menzionato da Marsden nel suo monologo presente nella prima scena del terzo atto lascia intendere come il pensiero, attraverso il monologo, si declini in un movimento caotico che si reitera con una certa spiccata ricorsività facendo sì che, spesso il discorso si interrompa bruscamente, deviando il proprio incedere e bloccandosi quasi le parole fossero sull'orlo di un costante sprofondamento. Così come accade in Ibsen, nella drammaturgia di *Strange Interlude*, i monologhi abbondano di frasi interrotte che spezzano bruscamente la diacronia dell'incedere monologico in modo che il discorso prenda deviazioni improvvise e, allo stesso tempo, ponga il lettore/spettatore al corrente dei segreti che avvolgono le coscienze dei personaggi. Tali segreti aleggiano nel testo e si innervano tra le pieghe della drammaturgia in modo che all'interno delle pause si venga a condensare un sottotesto di intenti, pulsioni ed intenzioni che tormentano il pensiero e, quindi, influenzano il discorso di ogni singolo personaggio.

Le creature di *Strange Interlude* appaiono come isolate manifestazioni di colpe antiche che si rifugiano nelle parti monologanti, ovvero in quei momenti in cui la drammaturgia segue fedelmente il corso del pensiero, in tutte le proprie continue deviazioni di rotta, in modo che le pose monologiche riflettano il sussultare palpitante delle coscienze e la scrittura drammatica rifletta sulle possibilità insite nel monologo in sé che, nel caso di O'Neill, tende ad assumere tre forme: analitico/confessionale, analettico/memoriale ed, infine, metadrammatica.

Nella prima categoria formale i personaggi, come s'è detto in precedenza, tendono ad un continuo e disperato tentativo di autoanalisi, ovvero di esercizio di matrice strettamente freudiana ove si tenta di frenare il flusso del pensiero o, in una sorta di controcanto, si tende a registrare e decifrare la

358 Eugene O'Neill, *Strange Interlude*, in Eugene O'Neill, *Three Plays* cit., pp. 165, 166.

359 *Idem*, p. 115.

natura, spesso nefasta, dell'incedere dei pensieri, quasi ci si trovasse di fronte ad un onnipresente psicoanalista. Il riferimento ad un «tu» interlocutorio e la presenza scenografica della poltrona in cui, spesso, il personaggio tende a sedersi ed a collassare quasi ne fosse risucchiato, caratterizzano di frequente la forma analitico/confessionale del monologo:

“[...] ... but why am I so resentful ... [...] The devil! ... what beastly incidents our memories insist on cherishing! ... the ugly and disgusting ... the beautiful things we have to keep diaries to remember! ... [...] Really. It's hardly a decent time, is it, for that kind of speculation ... [...]”³⁶⁰.

Strettamente collegata alla prima categoria di rimando freudiano, la forma analettico/memoriale, tipica dei personaggi femminili ed in modo particolare di Nina e di Mrs. Evans, tende a localizzare il germe delle antiche colpe in un passato che dalle pareti della casa, dai dipinti, dalle suppellettili s'esala nella coscienza di ogni singolo personaggio, facendo sì che il passato gravi e graviti sul presente, innescando un movimento analettico e di recupero di materiale narrativo, denso di informazioni essenziali per il lettore/spettatore, in cui il rimpianto, la rabbia e il rimorso rendono il ricordo un «guaio» di natura cosmica, di ascendenza quasi biblica.

Come si evince da un breve monologo di Nina presente nel secondo atto del dramma – in realtà il personaggio sta dialogando con Marsden, ma quanto lei sostiene, nel contenuto e nella forma, appare condensato in una sorta di breve soliloquio – il passato assume le sembianze di una punizione atavica e di un «giogo» che, di rimando tematico diretto alla famosa ῥήσις di Medea presente nella tragedia euripidea, rappresenta per la donna il senso di una condanna divina inflitta agli esseri fin dal momento della creazione: “[...] (*after a pause – queerly*) The mistake began when God was created in a male image. Of course, women would see Him that way, but men should have been gentlemen enough, remembering their mothers, to make God a woman! But the God of Gods – the Boss – has always been a man. That makes life so perverted, and death so unnatural. We should have imagined life as created in the birth-pain of God the Mother. Then we would understand why we, Her children, have inherited pain, for we would know that our life's rhythm beats from Her great heart, torn with the agony of love and birth. And we would feel that death mean reunion with Her, a passing back into Her Substance, blood of Her blood again, peace of Her peace! (*Marsden has been listening to her fascinatedly. She gives a strange little laugh.*) Now wouldn't that be more logical and satisfying than having God a male whose chest thunders with egotism and is too hard for tired heads and thoroughly comfortless? [...]”³⁶¹.

Nella forma analettico/memoriale il passato in quanto «guaio», come s'è visto nella breve ῥήσις di Nina, si traduce anche in una sorta di dinamica della «maledizione» che, attraverso il monologo,

360 Eugene O'Neill, *Strange Interlude*, in Eugene O'Neill, *Three Plays* cit., p. 89, 90.

361 *Idem*, p. 106.

pone alcuni personaggi del dramma, come accade a Mrs. Evans, in un momento solistico del terzo atto, a fare in modo che il passato ritorni come racconto e sintesi di una vita intera.

Il monologo di Mrs. Evans si impone come momento a sé di stampo fortemente romanzesco in cui i punti sospensivi non frammentano più l'incedere del discorso e il linguaggio scivola miseramente verso una amara contemplazione del passato, quasi volesse porsi – il linguaggio stesso – come strumento di indagine su piccole cause che, in realtà, divengono germi generanti fatti molto più gravi.

Non si può non constatare un certo parallelismo tra il seguente monologo della Signora Evans e il monologo di Addie Bundren in *As I Lay Dying* di Faulkner. Entrambi i personaggi fanno sì che la loro vita si ponga, nel presente, come fissità e recupero di quanto, nel passato, abbia generato tragedie inevitabili. Per Addie Bundren e, nel caso di O'Neill per Mrs. Evans, il passato non è altro che una maledizione che si ripercuote nel presente, generando i fatti del dramma, e si rifrangerà anche nel futuro innescando un movimento inevitabile, reiterato e infinito:

“[...] It's the curse of yhe Evanses. My husband's mother – she was an only child – died in an asylum and her father before her. I know that for a fact. And my husband's sister, Sammy's aunt, she's out of her mind. She lives on the top floor of his house, hasn't been out of her room in years, I've taken care of her. She just sits, doesn't say a word, but she's happy, she laughs to herself a lot, she hasn't a care in the world. But I remember when she was all right, she was always unhappy, she never got married, most people around here were afraid of the Evanses in spite of their being rich for hereabouts. They knew about the craziness going back, I guess, for heaven knows how long. I didn't know about the Evanses until after I'd married my husband. He came to the town I lived in, no one there knew about the Evanses. He didn't tell me until after we were married. He asked me to forgive him, he said he loved me so much he'd have gone mad without me, said I was his only hope of salvation. So I forgave him. I loved him and awful lot. I said to myself, I'll be his salvation – and maybe I could have been if we hadn't had Sammy born. My husband kept real well up to then. We'd swore we'd never have children, we never forgot to be careful for two whole years. Then one night we'd both gone to a dance, we'd both had a little punch to drink, just enough – to forget – driving home in the moonlight – that moonlight! – such little things at the back of big things! [...]”³⁶².

Maledizione ed ereditarietà si condensano anche nei motivi drammatici della lettera e del sogno, motivi che divengono per il personaggio di Nina i due elementi attraverso i quali si sviluppa la terza componente formale del monologo, la metadrammatica. Sia la lettera sia il racconto del sogno, difatti, oltre a svelare reconditi segreti ed a porsi come ulteriori tracce di antiche maledizioni, si pongono come elementi metascenici a sé in cui l'autore condensa profonde ed intime verità.

362 Eugene O'Neill, *Strange Interlude*, in Eugene O'Neill, *Three Plays* cit., p. 122.

Nella lettera e nel sogno si condensano momenti di estrema e rivelatrice verità che, nel caso specifico del sogno, tendono alla prolessi: “[...] It's all mixed up [...] And I knew too that I was torturing these tortured men, morbidly super-sensitive already, that they loathed the cruel mockery of my gift! Yet I kept on, from one to one, like a stupid, driven animal until one night not long ago I had a dream of Gordon diving down out of the sky in flames and he looked at me with such sad burning eyes, and all my poor maimed men, too, seemed staring out of his eyes with a burning pain, and I woke up crying my own eyes burning. Then I saw what a fool I'd been – a guilty fool! [...]”³⁶³. L'artificio prolettico del racconto del sogno interrompe il tempo del dramma e, con feroce carica premonitrice, pone il personaggio direttamente a contatto con le proprie colpe ed, essendo il sogno a conclusione del secondo atto, pone Nina – dopo il suo essersi definita «a guilty fool» – in una dimensione metamorfica perfettamente descritta nella didascalia che apre il terzo atto:

“[...] *Nina is seated at the foot of the table, her back to the window, writing a letter. Her whole personality seems changed, her face has a contented expression, there is an inner calm about her. And her personal appearance has changed in kind, her face and figure have filled out, she is prettier in a conventional way and less striking and unusual; nothing remains of the strange fascination of her face except her unchangeably mysterious eyes. [...]*”³⁶⁴.

Tale prima metamorfosi di Nina, quasi sul suo volto si percepisse un velo d'autunno nonostante nel terzo atto sia già primavera avanzata, pone il personaggio in una condizione assolutamente metascenica in cui lo stilare la lettera, oltre ad evocare gli spettri e il senso di guasta ripugnanza che aleggia nella casa, diviene un'azione monologante a sé in cui le più intime verità vengono a galla e lo spettatore/lettore viene messo al corrente di quanto aleggia nella sua anima. La lettera, per Nina, è la perfetta radiografia del pensiero poiché è proprio nel motivo della lettera che le tre componenti formali del monologo entrano in rotta di collisione, fondendosi in un unico momento che contiene, in sé, la confessione di freudiana memoria e allo stesso tempo una certa dimensione intima e memoriale: “[...] (*reading what she has just written over to herself*) It's a queer house, Ned. There is something wrong with its psyche, I'm sure. Therefore you'd simply sdore it. It's a hideous old place, a faded gingerbread with orange fixin's and numerous lightning rods. Around it are acres and acres of apple trees in full bloom, all white and pinkish and beautiful like brides just tripping out of church with the bridegroom, Spring, by the arm. [...] But to get back to this house. I feel it has lost its soul and grown resigned to doing without it. It isn't haunted by anything at all – and ghosts of some sort are the only normal life a house has – like our minds, you know. So although last evening when we got here at first I Said «obviously hanted» to myself, now that I've spent one night in it I

363 Eugene O'Neill, *Strange Interlude*, in Eugene O'Neill, *Three Plays* cit., pp. 108, 109.

364 *Idem*, p. 111.

know that whatever spooks there may once have been have packed up their manifestations a long time ago and drifted away over the grass, wisps of mist between the apple trees, without one backward glance of regret or recollection. [...] I lay awake and found it difficult to breathe, as if all the life in the air had long since been exhausted in keeping the dying living a little longer. It was hard to believe anyone had ever been born alive there. I know you're saying crossly «She's still morbid» but I'm not. I've never been more normal. I feel contented and placid. [...]”³⁶⁵.

Nella dinamica tripartita del monologo, *Strange Interlude* sviluppa un sistema drammatico in cui l'«invisibile» risuona nelle parole dei personaggi come il segno di una vitalità condensata tutta nella retorica incessante del pensiero che, attraverso la forma del monologo, trova una giustificazione drammatica. Pare che anche i monologhi, così come accade alle vite dei personaggi, agiscano come strani interludi, ovvero “[...] strange dark interludes in the electrical display of God the Father [...]”³⁶⁶ in cui l'interno, l'interiorità, l'«invisibile» si fa puro linguaggio, discorso e azione verbale che incastona i personaggi e li rende pallide e smorte creature sospese tra una spietata analisi di sé e una continua pulsione verso l'origine di colpe antiche.

Attraverso il monologo ogni personaggio di *Strange Interlude* recupera linguisticamente, con doloroso incedere, ogni possibile contatto con la propria antica, polverosa, fragile e «strana» memoria.

365 Eugene O'Neill, *Strange Interlude*, in Eugene O'Neill, *Three Plays* cit., pp. 111, 112.

366 *Idem*, p. 255.

CAPITOLO QUINTO

Memorie perdute: il monologo nella nuova drammaturgia italiana contemporanea

1 – Il «narratore», un esempio di «artista nuovo»

Nel tentativo di definizione del monologo in quanto recupero linguistico di una memoria antica, la drammaturgia contemporanea italiana propone la fusione tra l'aspetto narrativo e la performatività dell'atto monologante in modo che si inneschi una spiccata «vis epica» attraverso la quale le peculiarità del testo, della voce e della fisicità dell'interprete diventano un unicum con l'atto/evento spettacolare. Il monologo, infatti, acquista un carattere sempre più narrativo e, pertanto, epico manifestandosi in quanto «atto di memoria» e di trasmissione sistematica di una o più storie, teso a codificarsi nella più generica definizione di «teatro di narrazione».

A partire dagli anni Sessanta del Novecento, all'interno della sperimentazione teatrale italiana, si sviluppa una nuova consapevolezza dello stare in scena, delle possibilità insite nella fisicità, in modo particolare nella vocalità dell'attore – grazie anche al prezioso contributo delle ricerche sulla performatività della poesia sonora novecentesco/contemporanea³⁶⁷ – e della tecnica di composizione drammatica che pone al centro della riflessione la forma monologante come elemento di transizione da una concezione ormai «codificata» e prettamente dialogica della drammaturgia classica di stampo pirandelliano, ad una riduzione dello schema drammaturgico nella singola unità dell'attore solo in scena il quale, agendo come un contemporaneo favellatore/cantore di stampo antico/medievale, acquista le sembianze di una creatura ibrida nelle cui peculiarità interpretative convergono corpo, testo e voce in una manifestazione sempre più performativa e totalmente solistica. Tale componente performativa fa del monologo contemporaneo il luogo drammatico all'interno del quale si viene a sedimentare quella violenta vocazione al racconto che a partire dagli anni Sessanta – ovvero in un momento in cui la Storia gravita tra macerie, utopie e ricostruzioni sul destino delle umane azioni – si traggente verso la concreta manifestazione di un sistema teatrale che si basa prevalentemente, come scrive Paolo Pupa – storico del teatro e attore monologante – nel saggio *La voce solitaria*, “[...] sull'espansione fuori di sé [...]”³⁶⁸, ovvero in una esasperazione centrifuga delle possibilità interpretative che dalla scena si proietta verso la platea in un continuo gioco di scambi, allusioni e ammiccamenti attraverso i quali il racconto monologante, nella teca interpretativa dell'attore solista, innesca un sistema di fascinazione e incantamento illusionistico. È proprio nelle dinamiche del monologo contemporaneo italiano che si viene a dipanare un nuovo

367 Cfr. il capitolo secondo del presente studio incentrato sul rapporto tra monologo e poesia contemporanea.

368 Paolo Pupa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma, 2010, p. 30.

sistema relazionale tra attore e spettatore all'interno del quale il meccanismo di ricezione – da parte della platea – sorge dalle nebbie di una teatralità antica che si sviluppa da un dualismo fondamentale: da un lato la narrazione epica di stampo classico affidata al canto ed alla trasmissione orale di miti e memorie, dall'altro la comicità popolare che, a partire dalle qualità mimico/giullaresche dei comici dell'arte del tardo Cinquecento, fa dell'attore solista il testimone oculare di una narrazione in cui la performatività rende l'attore monologante non una parte metonimica dello spettacolo teatrale, ma lo spettacolo teatrale in sé.

All'interno della complessa definizione di «teatro di narrazione» il monologo, stando a quanto sostenuto da Puppa, rappresenterebbe una sorta di archetipo, un lieve bagliore dal passato ed un “[...] grado zero dello spettacolo [ed, ovviamente, anche della drammaturgia] dove lo spettatore lavora nel produrre le immagini evocate [...]”³⁶⁹ attraverso un'ulteriore distinzione dualistica tra un “minimalismo programmatico”³⁷⁰ che caratterizza la forma monologante e la grande miscellanea interpretativa di quelli che lo stesso Puppa definisce “ingredienti formali”³⁷¹.

A cosa ci si riferisce, quindi, quando si parla di «ingredienti formali»?

Nicola Pasqualicchio, nel saggio *L'attore solista nel teatro italiano*, dialoga in modo critico con Marco De Marinis secondo il quale la componente performativa della forma monologante fa sì che il meccanismo di narrazione solistico divenga il segno di una nuova modalità della creazione teatrale e, quindi, di una teatralità parallela tipica di una «autotradizione»³⁷² – ovvero una tradizione che “[...] ogni volta, per ogni artista, ricomincia da zero, alla ricerca di quella inassimilabilità a qualsiasi altro che ne costituisce la specificità [...]”³⁷³ – una «autotradizione» che si metamorfizza sempre più in una «antitradizione», cioè “[...] qualcosa che, in modo apparentemente paradossale, produce *unica e monstra* sulla base di alcuni caratteri di fondo comunque condivisi attraverso le diverse fasi storiche, ma non trasmessi nei modi dell'accumulo progressivo e della tendenza regolatrice e uniformante che è propria delle tradizioni: una continuità, appunto, antitradizionale [...]”³⁷⁴.

Il passaggio del monologo contemporaneo da «autotradizione» ad «antitradizione» viaggia sulle dinamiche di una storia teatrale parallela e, allo stesso tempo, di matrice antica, in cui il racconto diviene la concreta gabbia formale all'interno della quale racchiudere le dinamiche di tale tendenza «antitradizionale», poiché la modalità espressiva monologica, nello scenario drammaturgico italiano

369 Paolo Puppa, *La voce cit.*, p. 32.

370 *Idem*, p. 32.

371 *Ibidem*, p. 32.

372 Cfr. Marco De Marinis, *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Firenze, 1998.

373 Nicola Pasqualicchio (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 2006, p. 10.

374 *Idem*, p. 10.

contemporaneo, si concretizza nella categoria del «teatro di narrazione»; questa definizione si compone di vari elementi fondamentali e caratterizzanti: l'idea dell'«autorialità» dell'attore solista, il «carattere performativo» del racconto epico affidato al singolo attore monologante, il corpo dell'attore solista inteso come «drammaturgia parallela», il monologo in quanto nuova tendenza e allo stesso tempo «recupero» contemporaneo di una tradizione affabulatoria antica.

Tali elementi fanno sì che il racconto e, pertanto, la vocazione narrativa diventino una sorta di denominatore comune che caratterizza sia la presenza autoriale dell'attore – figura che trascende dalla propria funzione di mero elemento dello spettacolo per far convergere intorno a sé tutti gli elementi della composizione scenica – sia l'idea del narratore in quanto elemento attorno al quale si delinea l'intero evento performativo che ha come base testuale un tipo di drammaturgia processuale. L'elemento della processualità innesta nel termine «narrazione» una dinamica interna che tende all'idea dell'affermarsi dell'attore monologante come depositario di un'arte antica e nuova allo stesso tempo: la «performance epica» di stampo solista, ovvero un prodotto incandescente e particolarmente sfuggente all'attenzione critico-interpretativa, generatosi dalle profondità del «teatro di narrazione» ove il corpo e la voce cooperano all'evento performativo, si innesta in un processo creativo all'interno del quale la drammaturgia ha carattere «consuntivo»³⁷⁵, ovvero una scrittura assolutamente legata all'esecuzione spettacolare, tende a divenire sempre più «partitura».

Negli anni Novanta del Novecento teatrale italiano il «teatro di narrazione» – nelle proprie caratteristiche processuali di teatro in articolo di formazione e di esplicitazione plateale delle proprie componenti formali – assimila il concetto di «performance», facendo sì che la fisicità del momento spettacolare cooperi alla drammaturgia, in un continuo gioco di scambi relazionali tra il piano della scrittura ed il piano della messa in scena, e l'aspetto narrativo divenga l'elemento centrale attorno al quale si articola e si veicola il meccanismo di comunicazione drammatica.

La narrazione diviene, attraverso la mediazione del performer, la traccia di una nuova tendenza nel teatro italiano che, però, fa appello a dinamiche antiche poiché, come sostengono Gerardo Guccini e Claudio Meldolesi: “[...] i modi della *performance epica* non rappresentano certo una novità [...] fin dalle origini greche del teatro, la narrazione, la declamazione e la coscienza della teatralità si sono socializzate nella vita comunitaria. [...]”³⁷⁶.

La narrazione, quindi, rappresenterebbe quasi la traccia sotterranea di una teatralità antica, segno di una trasmissione orale del racconto che trova nella categoria formale del monologo la propria dimensione drammatica, poiché è proprio attraverso il monologo di narrazione che si innesta una

375 Siro Ferrone, *La drammaturgia “consuntiva”* in Jader Jacobelli (a cura di), *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, Laterza, Bari, 1992, pp. 97-102.

376 Gerardo Guccini-Claudio Meldolesi (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno X – numero 1 – luglio 2004, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2004, p. 3.

sorta di lenta onda di rinnovamento, caratterizzante gli anni Sessanta del Novecento teatrale italiano e che tenta una sorta di risoluzione di una problematica fondamentale di natura testocentrica.

Nel mondo testuale tipico del «teatro di narrazione» il testo subisce un profondo processo di vivificazione innescato dalla figura monologante del narratore il quale fa vivere i personaggi presentandosi agli occhi dello spettatore non come veicolo attraverso cui lasciar fluire i moti della storia narrata, ma come entità biografica che non inscena ma pone in contatto la ricezione dello spettatore con i fatti narrati, divenendo testimone oculare di quanto sta narrando.

Il narrato, quindi, si condensa in lunghi monologhi ove la dimensione fisica dell'esecuzione vocale fa sì che la complessa tripartizione canonica autore/narratore/attore si risolva, fondendosi in un'unica specificità artistico-professionale che Pier Giorgio Nosari definisce «narratore»³⁷⁷ ovvero una figura totalmente nuova che sintetizza nel proprio percorso creativo importanti forme di ibridazione.

Il «narratore», artista solitario e «sintesi umana» di esperienze e linguaggi differenti, nel suo laboratorio creativo incanala, quale performer epico, la propria capacità verbale³⁷⁸ nel vissuto personale di ogni singolo spettatore; egli è pertanto una figura ibrida che sviluppa quella dinamica tipica della narrazione, molto ben schematizzata da Gérard Genette in *Figure III* in cui l'autore tenta una distinzione tra contenuto narrativo («storia»), testo narrativo («racconto») e atto stesso di narrare, ovvero quella precisa situazione all'interno della quale si colloca il racconto («narrazione»).

La figura del «narratore», di rimando diretto alle teorie di Genette, condensa «storia», «racconto» e «narrazione» attraverso un tipo di esperienza spettacolare di stampo monologante che ne esplicita le proprie funzioni e che Nosari descrive nel modo seguente: «Il narratore [...] non interpreta un personaggio, ma lo racconta mentre procede a narrarne la storia. Il narratore «fa teatro» nel senso letterale dell'espressione: ne riassume in scena le diverse funzioni e il processo produttivo, e ne esibisce le strategie costruttive nel momento stesso in cui ne smonta il tradizionale apparato. Nel corso della narrazione egli può anche *diventare* attore, nel senso di rappresentare, per un momento, un dato personaggio: le cesure tra i due registri – quello narrativo e quello rappresentativo – restano tuttavia ben visibili [...]»³⁷⁹.

La figura del «narratore», quindi, si avvale molto spesso del monologo per delineare una struttura

377 Pier Giorgio Nosari, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione* in Gerardo Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno X – numero 1 – luglio 2004, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2004, p. 11.

378 La verbosità affabulatoria del «narratore» rappresenta quasi una sorta di eredità antica, ovvero un patrimonio di memorie che viene donato allo spettatore non attraverso la mediazione di un personaggio di finzione, ma proprio a partire dalla biografia personale del singolo artista monologante il quale fa del proprio percorso vitale una sorta di storia parallela da cui si sviluppa e si esplicita la narrazione.

379 Pier Giorgio Nosari, *I sentieri* cit., p. 11.

formale serratissima e, allo stesso tempo, totalmente variabile e soggetta alle reazioni ed all'emotività dello spettatore, ma fa anche del monologo stesso la concreta rappresentazione verbale drammatica di quella che, secondo le teorie di Szondi, rappresenterebbe il sintomo e la conseguenza di una dissoluzione delle forme drammatiche tradizionali che, a partire dalla tappa fondamentale del 1968 segnata dalla genesi del *Mistero Buffo* di Dario Fo – opera prima e capostipite del «teatro di narrazione» sia per forma, sia per contenuti – innescano un vero e proprio crocevia di nuove e progressive evoluzioni della drammaturgia e del piano dello spettacolo.

Nosari schematizza, attraverso l'enunciazione di otto tappe fondamentali, l'atmosfera e il contesto di grande rinnovamento che caratterizza il «teatro di narrazione» e le proprie esplicitazioni monologiche intese sia come simboli di crisi della drammaturgia tradizionale – lo stesso Szondi³⁸⁰ parla del monologo come «problema» e crisi della forma drammatica poiché l'io, a partire dagli esempi di Čechov, Ibsen e Strindberg, si esplicita in tutta la propria fluttuante ed intima verità – sia come spazio testuale di diversità e di marginalità che fanno dell'epicità della narrazione e del racconto la vera dimensione performativa della nuova scena contemporanea.

È importante, a questo punto, elencare le otto tappe di Nosari che, in qualche modo, definiscono il contesto all'interno del quale si viene a plasmare l'idea di «teatro di narrazione» a partire dal modello inaugurato da Fo: “[...] la dissoluzione del primato del testo, la crisi del concetto stesso di rappresentazione, la ricerca di un nuovo statuto d'attore, la dimensione politica dell'evento scenico, la fuoriuscita dagli spazi convenzionali, la scoperta di ambiti e compiti sociali nuovi, l'incontro con le marginalità e il disagio, la decostruzione delle coordinate spaziali, temporali e ideologiche dello spettacolo [...]”³⁸¹.

In tale magmatico contesto la figura del «narratore» monologante fonde in una ulteriore ibridazione la funzione autoriale e la funzione attoriale poiché egli agisce non solo in quanto esecutore del proprio monologo, ma assimila anche il livello dell'autorialità ed è per tal ragione che Gerardo Guccini definisce il «narratore» come «auctōre in fabula», ovvero come “[...] costruttore di transitorie collettività creative che si compongono e si sciolgono lungo lo svolgimento della sua ricerca [...]”³⁸², entità distillatrice all'interno di un processo di selezione dell'essenziale ove il testo appare sempre più fotografato nel suo carattere consuntivo di pura partitura, amplificando il carattere performativo dell'atto stesso della narrazione.

Il «narratore» monologante, quindi, racconta i fatti narrati, li mette in sequenza secondo una logica

380 Scrive Peter Szondi, a proposito del monologo come drammaturgia dell'io e crisi della forma drammatica tradizionale: “[...] È nell'interiorità che risiedono i motivi delle decisioni che si manifestano; è in essa che si nasconde, e sopravvive ad ogni trasformazione esterna, il loro effetto traumatico [...]” (Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino, 2000, p. 22).

381 Pier Giorgio Nosari, *I sentieri* cit., p. 11.

382 Gerardo Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori*, Dino Audino, Roma, 2005, p. 14.

autorale estremamente legata al momento dell'esecuzione attraverso commenti personali, ferme prese di posizione e operazioni di scambio relazionale con gli spettatori che rappresentano, sostanzialmente, uno dei momenti in cui l'organizzazione della «sua» materia narrativa e, quindi, del «suo» racconto trova il proprio apice. Scrive, a tal proposito, Nosari: “Il narratore è sempre anche coautore del suo racconto e regista della sua narrazione”³⁸³ evidenziando il fatto che ogni racconto che viene incanalato, da parte del «narratore», nel meccanismo di ricezione dello spettatore corrisponde ad un preciso processo di condensazione di funzioni creative, tipiche dell'atto stesso della narrazione rispetto all'organizzazione ed alla trasmissione del discorso e, quindi, del racconto: “[...] narrativa, ideologica, testimoniale, comunicativa, di regia [...]”³⁸⁴.

Nel «teatro di narrazione», quindi, non si parla di testo tout court, di drammaturgia allo stato puro, ma si tende a parlare di una drammaturgia scissa al grado zero, tesa ad una esplicitazione orale del discorso che, nella perizia scenica del «narratore» trova una propria dimensione: la voce monologante del «narratore» è, pertanto, un esempio di scrittura drammatico-performativa in cui il testo viene vivificato in stretta e totale simbiosi con l'evento scenico e il narratore acquista il carattere di «organismo trasparente»³⁸⁵ attraverso cui si può scorgere sia la storia narrata in sé, sia il modo attraverso cui la storia viene raccontata. Il «narratore» appare, quindi, come un tipo di artista «solista» che produce drammaturgia parallelamente all'evento scenico, facendo sì che le varie componenti del momento creativo (prodotto artistico, processo ed esecuzione) si trovino in stretta simbiosi attraverso una esplicitazione orale del racconto poiché, come spiega Guccini, con l'espressione «teatro di narrazione» si vuol far riferimento ad una spiccata capacità di codificare “[...] il nastro mnemonico del vissuto in una sorta di «scrittura mentale» che utilizza sempre le stesse espressioni [...]”³⁸⁶ tese, attraverso la meccanica dell'estemporaneità, ad includere sempre di più il pubblico nell'evento spettacolare.

Il «narratore» fa appello alla Storia, alla memoria ed alle memorie in-volontarie di ogni singolo spettatore poiché la sua componente autoriale fa sì che il processo drammatico si manifesti, attraverso l'oralità, come una sorta di scrittura mentale, «oralizzante», sviluppata nella memoria stessa.

La trasmissione di tale scrittura «oralizzante»³⁸⁷ viene tematizzata da Michel Caesar il quale fa

383 Pier Giorgio Nosari, *I sentieri* cit., p. 14.

384 *Idem*, p. 14.

385 Gerardo Guccini, *Il teatro narrazione: fra “scrittura oralizzante” e oralità-che-si-fa-testo* in Gerardo Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno X – numero 1 – luglio 2004, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2004, p. 15.

386 *Idem*, p. 15.

387 L'idea di «scrittura oralizzante» si ritrova in Gerardo Guccini, *Il teatro* cit. ed in Michel Caesar, Marina Spunta, *Orality and Literacy in Modern Italian Cultural Studies: an introduction*, Legenda, London, 2006, pp. 32-49.

comprendere come all'interno dei processi comunicativi, che si possono identificare con l'atto stesso della scrittura, si vengano a riscontrare degli elementi tipici di una certa cultura e dell'atto comunicativo orali in cui risultano accentuati degli elementi testuali: in questo caso, per comprendere al meglio la natura del monologo nel processo creativo del «narratore», è possibile marcare una distinzione fondamentale tra «scrittura oralizzante» ed «oralità-che-si-fa-testo».

La drammaturgia monologante tipica del «teatro di narrazione», quindi, si impone come organismo processuale ibrido tra scrittura ed oralità e inoltre appare come organismo in divenire ove tutto coopera alla scrittura ed alla definizione del testo, dagli imprevisti³⁸⁸ estemporanei tipici dell'improvvisazione attoriale alle reazioni del pubblico. La narrazione, pertanto, oltre ad esser definita come «organismo trasparente», «processuale» e «in divenire», acquista il carattere di «organismo culturale» poiché l'epicità del racconto pone il «narratore» in un sistema che “[...] evolve le proprie strategie di senso di spettacolo in spettacolo [...]”³⁸⁹ e che, come sostiene Roberto Calasso nell'opera *La rovina di Kasch*, acquista una spiccata valenza antropologica in quanto ricettacolo di memorie ed operazione di intervento diretto “dell'uomo sull'uomo”³⁹⁰: un rituale pedagogico-culturale che “[...] insegna a vivere fuori dal ciclo, nella sospensione hascischiana della parola [...]”³⁹¹.

L'attore drammaturgo proietta nella trasmissione del racconto il proprio vissuto, divenendo autore di una sorta di esperienza collettiva di ricezione della materia narrata, facendo sì che gli spettatori recepiscano il monologo come la grammatica drammaturgica di una testimonianza che mette a punto performativamente i materiali testuali.

Scrivo a tal proposito Gerardo Guccini: il «narratore» “[...] è definibile in quanto autore di esperienze collettive che imprimono negli spettatori l'impressione di aver assistito a un'opera di testimonianza, ora aperta sugli scenari della realtà, ora centrata sulla natura dell'immaginazione umana, ma sempre garantita dal rapporto che lega il testimone ai propri argomenti fino a farne il principale oggetto della testimonianza [...] autore di esperienze fondate sulle proprie capacità performative [...]”³⁹².

Il monologo, nel caso specifico delle opere proprie del «teatro di narrazione», diviene la teca drammaturgica all'interno della quale inscrivere il racconto inteso con valore esperienziale che verte direttamente sulla ricezione dello spettatore suscitando stupore, commozione, immedesimazione e,

388 Guccini sostiene che gli imprevisti “[...] non solo confermano l'autenticità dell'esperienza teatrale, non solo ravvivano l'evento scenico, ma si incuneano secondo gli intenti di una poetica consapevole fra i contenuti della narrazione, della quale definiscono il montaggio, precisano i personaggi, completano il testo [...]” (in Gerardo Guccini, *Il teatro* cit., pp. 15-16).

389 *Idem*, p. 16.

390 *Ibidem*, p. 16.

391 Roberto Calasso, *La rovina di Kasch*, Adelphi, Milano, 1994, p. 170.

392 Gerardo Guccini, *Il teatro* cit., p. 17.

allo stesso tempo, facendo sì che la materia diegetica, ovvero la materia stessa di cui si compone il racconto monologante, assuma le caratteristiche di uno spettacolo a sé, percepibile e reso percepibile dalla tecnica attoriale del «narratore» stesso il quale, in quanto autore del «suo» spettacolo (si potrebbe quasi parlare del «narratore» come «autore di se stesso»), tende ad assumere varie qualificazioni: «drammatico» in quanto instaura col proprio personaggio un rapporto di stampo quasi marionettistico; «epico» poiché parla attraverso e con la propria voce; «immedesimato» e compenetrato in altre identità differenti; «straniato» nel tentativo di rendere assolutamente percepibile il proprio punto di vista con la storia narrata.

Nella rassegna di tali aggettivi non è possibile non pensare direttamente alla figura di Fo, primo esempio di un tipo di teatro che, a partire dal monologo, trascende la propria forma drammatica facendo del corpo dell'attore la componente testuale mancante, la traccia di una lingua antica e smarrita che, legata saldamente alle dinamiche del testo in sé e sviando da esso attraverso la già menzionata tecnica dell'estemporaneità e dell'improvvisazione, fa della figura del «narratore» la sintesi scenica di una processualità, la rappresentazione concreta di un percorso in cui il piano della drammaturgia ed il piano dello spettacolo si toccano costantemente, mescolando reciprocamente le proprie componenti strutturali. La voce, il testo, il corpo e la gestualità, pertanto, divengono i tre elementi attraverso cui si declina il percorso creativo e drammaturgico del «narratore» il quale fa sì che la drammaturgia stessa venga costantemente modellata e sinuosamente messa in relazione col parlato e con l'oralità – come s'è già detto a proposito dell'interpretazione del monologo come esempio di «scrittura oralizzante» ed «oralità-che-si-fa-testo» – affinché il testo entri con una certa forza nei cardini della narrazione orale che apporta al testo stesso modifiche, ampliamenti e riduzioni facendo sì che si venga a plasmare una nuova «versione verbale», un ulteriore testo specifico.

Nel momento in cui il testo si scontra con l'interpretazione attoriale e, pertanto, con le dinamiche dell'oralità, si viene a generare una sorta di «terzo testo» affidato totalmente alla ricezione degli spettatori, considerando come esempio princeps il *Mistero Buffo*, nel teatro italiano contemporaneo non è possibile comprendere la natura del monologo drammatico senza la mediazione spettacolare: il piano della messa in scena coopera alla testualità e scrive non solo lo spettacolo in sé, ma contribuisce testualmente alla elaborazione di una drammaturgia ibrida, spesso affidata anche alla mediazione editoriale, altro esempio di traduzione e, pertanto, di nuova versione della narrazione. Per quale motivo, quindi, in questa nuova temperie tipica del «teatro di narrazione» artisti come Marco Baliani, Marco Paolini, Ascanio Celestini ed Alessandro Bergonzoni affidano spesso i loro monologhi alla pubblicazione? Probabilmente per tentare di registrare la sintesi e il momento risultante di un percorso estremamente intricato e complesso in cui la veste libresca è solo l'approdo

e l'ultimo (?) stadio di una processualità all'interno della quale il testo edito – quasi sempre in sezioni non direttamente dedicate al teatro ed alla drammaturgia, ma proprie del racconto e del romanzo – appare semplicemente come la componente residuale di una processualità, l'orma invisibile dello spettacolo ed il motore attraverso il quale si inanella l'esistenza di un discorso scenico monologante che però, nella traduzione editoriale, smarrisce completamente quelle particolarità e quelle imprevedibilità³⁹³ estemporanee ed improvvisative del momento stesso dello spettacolo.

Tra gli artisti del «teatro di narrazione» le edizioni dei vari monologhi conservano un patrimonio di parole attraverso le quali, in una sorta di assicurazione di posterità e di ricordo, vengono fissate la memoria dello spettacolo, la storia narrata e la declinazione degli elementi drammatici, costantemente vivificati sulla scena e che nella pagina edita divengono testimonianze.

Per «teatro di narrazione», quindi, si vuole intendere una particolare e nuova tendenza monologica ed editoriale del teatro italiano contemporaneo ove, a partire dal modello ormai classico risalente del *Mistero Buffo*³⁹⁴ – opera inaugurale del cosiddetto «teatro di narrazione» e più volte consegnata alla mediazione editoriale – si tende a fare dell'attore solista sul palcoscenico il depositario di una nuova e al tempo stesso antica tradizione affabulatoria attraverso la quale le dinamiche memoriali e di puro ricordo divengono materia drammaturgico/spettacolare.

La drammaturgia monologica tipica del «teatro di narrazione» è sempre più storia di una scrittura che tende all'oralità e, di controcanto, di un'oralità che diviene materia testuale, anche attraverso la componente editoriale che, come s'è già detto, è traccia e registro di memorie che, altrimenti, andrebbero perdute. Non è un caso che spesso, anche con fare quasi «romanzesco», si tende a sostenere che tutta la storia del teatro – e, quindi, della drammaturgia – non è altro che un tentativo di sistemazione di memorie perdute: la memoria degli spettacoli, degli attori, dei testi, della letteratura drammatica, delle teorie, degli studi e delle strutture teatrali, come spiega Ferdinando Taviani nel saggio *Uomini di scena, uomini di libro* in cui, già dalle prime battute a proposito dei rapporti e dei traghettamenti tra spettacolo e drammaturgia, viene spiegata la natura di quello che l'autore definisce «spazio letterario del teatro» che “[...] comprende tutto ciò che dalla letteratura si riversa nel mondo degli spettacoli e che dagli spettacoli rifluisce nella letteratura. È un luogo

393 Non è un caso che, spesso, le edizioni delle opere del «teatro di narrazione» siano corredate da un supporto DVD all'interno del quale è possibile prendere visione dello spettacolo di cui un determinato racconto è motore e lo spettatore/lettore può completarne il complesso sistema di ricezione e, quindi, di «scrittura».

394 Solitamente, si tende a far coincidere la genesi del cosiddetto «teatro epico di narrazione» con lo spettacolo di Fo poiché, come scrive Simone Soriani – parafrasando le parole di Ascanio Celestini – si può attribuire a Dario Fo il merito “[...] di aver sdoganato [...] una certa modalità di stare in scena, e di rapportarsi direttamente col pubblico [...] [e il merito] di aver contribuito a conferire alla narrazione scenica una «patente», cioè di aver «fatto in modo che fosse riconosciuto anche questo come teatro» [...]” (in Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, Zona, Civitella in Val di Chiana (Arezzo), 2009, p. 10).

turbolento d'oggetti mutanti, che comprende, come s'è detto, le *visioni*, ma anche la letteratura degli attori, le loro memorie ed autobiografie, la trattatistica, tutto quello che a partire dal teatro diventa racconto cronaca memoria [...]”³⁹⁵.

Nel caso specifico del monologo del «teatro di narrazione» si tratta della memoria (scenico-letteraria) di racconti che si muovono per tradizione diretta e subiscono un tentativo di conservazione nella gabbia editoriale della pagina scritta che, però, non riuscirà mai a trasmetterne l'oralità, ovvero quella componente scenica fondamentale per la completa ricezione del racconto e che si impone, pertanto, nella resa spettacolare. Nel «teatro di narrazione», quindi, la memoria si fa testo e corpo, scrive oralmente la propria esistenza e tale oralità, allo stesso tempo, si-fa-testo.

La memoria, pertanto, è un racconto a vista i cui caratteri spettacolari tendono a perdersi ed a smarrirsi con la conclusione dell'evento scenico che, come si sa, ha una durata relativamente breve. Si potrebbe, pertanto, parlare dei tempi lunghi e fissi della memoria scritta e dei tempi brevissimi e cangianti della totale volatilità della componente orale attraverso cui si sviluppa la trasmissione della memoria. La tecnica personale del «narratore» fa sì che, a partire dagli anni Novanta del Novecento – esattamente trent'anni dopo l'esempio dirompente del *Mistero Buffo* – tale memoria corrisponda sempre più ad un desiderio da parte del «narratore» di volersi raccontare attraverso un esercizio della mente che è costantemente condiviso con lo spettatore il quale “[...] proprio compiendo l'atto di narrare prova parole, sceglie immagini, sviluppa improvvisando temi e vicende, fino a che non trova un discorso che sia, come direbbe il Poeta, «della stessa sostanza del pensiero» [...]”³⁹⁶.

Scrive, a tal proposito, Franco Quadri in un articolo apparso su «La Repubblica» il 29 Aprile del 1995: “Nel teatro italiano c'è una generazione con il gusto di ricordare e di narrarsi [...]”³⁹⁷, facendo riferimento a tutta una serie di artisti (solisti) del racconto e della parola che utilizzano una tipologia di monologo la cui epicità si manifesta attraverso una drammaturgia all'interno della quale fisicità, oralità, voce e testo trovano una definizione spettacolare comune. Il monologo verbalizza il pensiero e la memoria rendendoli trasmissibili allo spettatore il quale, attraverso il meccanismo della ricezione coopera alla scrittura dell'evento scenico: vissuto privato del «narratore» e biografie dei singoli spettatori entrano in rotta di collisione nella declinazione dell'evento scenico.

Stando all'intuizione di Quadri, è possibile comprendere come per «teatro di narrazione» si intenda, pertanto, una particolare propensione ad una declinazione di memorie custodite non solo nelle vicende raccontate, nelle storie e nella Storia, ma che appartengono anche all'arte interpretativa del

395 Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Officina Edizioni, Roma, 2010, p.p. 18, 19.

396 Gerardo Guccini, *Il teatro* cit., p. 18.

397 Franco Quadri, *Ritratto di gruppo degli anni Settanta*, in «La Repubblica», 29/04/1995.

singolo interprete solista (il «narratore») il quale, attraverso un sapiente utilizzo della vocalità e del corpo, «scrive» e traccia nella propria memoria i contorni di un racconto che si dipana sulla scena come vissuto personale e testimonianza di ciò che si sta raccontando, della propria arte e del proprio processo creativo.

A proposito di «narratore», Gerardo Guccini parla di poetica della testimonianza in cui la figura dell'attore non appare semplicemente come replicante, esecutore o simulatore dell'azione e dei personaggi, ma li fa vivere attraverso se stesso, quasi fosse un canale all'interno del quale passano i referenti drammatici, in modo che la propria identità non sia una mera funzione spettacolare, ma una entità biografica il cui compito è innescare un «tessuto di esperienze»³⁹⁸ che includono, veicolano e modificano le memorie dei singoli spettatori. Tale dinamica esperienziale fa sì che, come spiega Walter Benjamin, a differenza dell'informazione la narrazione non tende a comunicare il punto in sé dell'accaduto, ma inserisce il fatto nella vita del narratore, e ritorna ad attingerlo da essa, facendo sì che il «narratore», come si evidenzia nell'esempio specifico di Marco Paolini, divenga il filtro attraverso cui la memoria viene distillata e presentata all'attenzione dello spettatore. Nel caso di Paolini, ad esempio, la figura testimoniale acquista quasi un carattere cronachistico-giornalistico-giudiziario che si articola, sempre citando Guccini, in quattro momenti fondamentali: “[...] una *impostazione mnemocentrica* [nel corso della citazione il corsivo è dello scrivente] [...] il cui scopo è salvare memorie travasandole da persona a persona; [...] l'*articolazione fabulistica dell'intreccio narrativo*. La fabula esprime infatti la fiducia che il mondo e le gesta dell'uomo si lascino racchiudere in una scrittura espositiva provvista di inizio, svolgimento e fine, che li sottrae allo scorrere del tempo; l'*attivazione dell'io*. La fabula, divenendo narrazione, riporta infatti in vita le possibilità latenti del cervello [...]; il narratore esplicita una *funzione testimoniale* che [...] testimonia il legame tra narratore e il narrato e solo transitivamente i referenti oggettivi della comunicazione [...]”³⁹⁹.

«Memoria», «fabula», «io» e «testimonianza» divengono le parole-chiave attraverso le quali si declinano le narrazioni di Paolini, figura in cui funzione autoriale e funzione attoriale si sposano in perfetta simbiosi in una manifestazione monologica della materia narrata la cui poetica della testimonianza impone una netta distinzione tra narratore e testimone giudiziario. Se il primo agisce attivando direttamente la percezione degli elementi singoli che compongono la narrazione trasferendoli nell'immaginario e nelle memorie degli spettatori, il secondo invece si preoccupa di ristabilire l'ordine generale dei fatti, ricostruiti nella propria memoria e di cui trascura gli elementi originali che divengono, nel caso del narratore, i fuochi attorno ai quali far ruotare l'intero sviluppo

398 Marco Baliani, *Pensieri di un raccontatore di storie*, Comune di Genova, Assessorato Istituzioni Scolastiche, Genova, 1991, p. 16.

399 Gerardo Guccini (a cura di), *La bottega* cit., pp. 13, 14.

narrativo. In tale dualismo testimoniale, lo spettatore si trova a contemplare la propria drammatica e sociale impotenza, amplificando quella conflittualità tra il proprio sentire e la scansione inarrestabile dei fatti trasmessi dal «narratore» come testimonianze vere all'interno di un complesso evento spettacolare in cui narrato ed esperito si incontrano in una poetica testimoniale nella quale si traghettano memorie in-volontarie.

Per comprendere al meglio la natura memoriale delle narrazioni di Marco Paolini è opportuno riportare una citazione da Cesare Musatti il quale sostiene che la testimonianza, giudiziaria o giornalistica, così come la narrazione teatrale è “[...] il risultato di un concreto rapporto che si stabilisce tra il testimone stesso e chi lo ascolta [...]”⁴⁰⁰ ed ancora, sempre citando Musatti: “[...] È infatti una legge psicologica generale quella per cui di fronte a un determinato complesso di elementi percepiti, la forma costituita da quel complesso e il significato da esso risultante, possono essere ricordati indipendentemente dai singoli elementi del complesso stesso, il cui ricordo si distrugge assai prima [...]”⁴⁰¹.

400 Cesare Musatti, *Elementi di psicologia della testimonianza*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1991, p. 41.

401 *Idem*, p. 55.

2 – *Vajont e Ausmerzen* di Marco Paolini, la biografia dell'attore come filtro di memorie

Il teatro di Marco Paolini, partendo dalla intuizione di Musatti, si impone come esperienza memoriale in cui la voce del «narratore» diviene la rappresentazione concreta del canto, di matrice fortemente epica, di memorie che subiscono un processo di trasmissione testimoniale. Il racconto di Paolini acquista il carattere di «visione» che, sviluppandosi dalle dinamiche mentali all'interno delle quali la memoria inscena la propria processualità, fa sì che le parole, come evidenziato da Hannah Arendt nel testo *La vita della mente*, diventino la traduzione in immagini del pensiero, ovvero di quella che nella veste monologica di Paolini si traduce in trasmissibilità della memoria.

Paolini, così come accade in generale in altre figure che caratterizzano il «teatro di narrazione» (Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Baliani, Alessandro Bergonzoni) fa in modo che le parole divengano gli elementi attraverso i quali viene lasciata emergere, dalle nebbie di antiche storie lontane nel tempo e nello spazio, la rappresentazione performativa. Il germe di tale rappresentazione si innesta in un utilizzo delle parole che, inanellate tra loro secondo una precisa intenzione cronachistico-biografica della testimonianza, si saldano in monologhi all'interno dei quali le immagini evocate divengono pura azione, ovvero fanno appello a quella percettività mentale di ogni singolo spettatore che si pone come fattore di alterazione e che riflette direttamente le faccende narrate, proprio attraverso la fisicità e la vocalità del performer facendo sì che la storia raccontata venga assunta fisicamente da Paolini stesso.

La vocalità di Paolini pare svilupparsi secondo un flusso sotterraneo che, stando alle parole di Paolo Puppa, risuona attraverso le modalità basse e leggermente baritonali di una “[...] *gravitas* del conferenziere dalla voce dolorosamente cipigliosa [...]”⁴⁰² all'interno del cui fluire sonoro entrano in rotta di collisione da una parte la modulistica vocale dell'indagine giornalistica, dall'altra invece una certa propensione alla poesia – definita da Puppa «poesia universale»⁴⁰³ – che scivola in alcune espressioni idiomatiche tipiche di un certo *slang* bellunese, meravigliosamente coniugato con l'italiano corrente, all'interno del cui dinamismo esecutivo pare annidarsi e riecheggiare la cavernosità ancestrale della poesia dialettale tipica di alcune regioni del settentrione d'Italia e in modo particolare nell'operato di alcuni poeti specifici quali il Pier Paolo Pasolini delle poesie in friulano, il milanese di Franco Loi o la lingua complessa, infantile e memoriale di Andrea Zanzotto; quest'ultimo, molto caro all'attore bellunese e dal quale, come spiega Puppa in una nota al capitolo quarto dal titolo *Da Ruzante a Demostene* del suo *La voce solitaria*: “[...] assorbe la miscela linguistica, il *petèl* regressivo mutuato in certe fisionomie pusillanimità, e la radicalità dialettale ma

402 Paolo Puppa, *La voce solitaria* cit., p. 67.

403 *Idem*, p. 67.

senza alcun intento filologico, oltre che il gusto per il lirismo effusivo e il delirio ipertecnologico di professioni lontanissime dall'arte scenica [...]»⁴⁰⁴.

Paolini mutua il proprio linguaggio da un trascorso attoriale che prelude ai suoi esordi da «star monologante»⁴⁰⁵ – volendo prendere in prestito una simpatica definizione di Puppa – e dal quale eredita non solo una spiccata passione politico-ideologico-sociale di stampo post-brechtiano, tipica dei primi gruppi di base italiani e delle avanguardie novecentesche da Jerzy Grotowski a Tadeusz Kantor, ma soprattutto una spiccata capacità affabulatoria di stretta appartenenza alla cultura dialettale veneta e direttamente assimilata a sé in un passato teatrale profondamente immerso anche nella tradizione italiana della Commedia dell'Arte, fenomeno che a partire dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento ha generato tutta una genia di artisti⁴⁰⁶ veneti profondamente radicati nel fenomeno stesso e quasi tutti legati alla poetica del racconto monologante.

La lingua veneta ed il linguaggio in generale, quindi, divengono per Paolini gli elementi residuali⁴⁰⁷ della Storia e di tutto ciò che è sopravvissuto alla catastrofe, al disastro ed alle terribili colpe che hanno caratterizzato i grandi errori e le immani tragedie del Novecento. Nella voce di Paolini e nei propri «barbarismi lessicali» vengono a convergere gli elementi di un linguaggio che, nel potere del racconto, sorge direttamente dalle nebulosità di una Storia che ha attraversato l'umanità e che ritrova e recupera, attraverso la mediazione monologante del «narratore» Paolini, un proprio diritto di sopravvivenza. La Storia, nella voce dell'attore bellunese, si innesta in un rapporto di reciproca affinità tra scena e platea all'interno di un sistema performativo ove la narrazione monologante si sviluppa in un costante legame tra parola ed immagine poiché, in monologhi come *Il racconto del Vajont* (1993), *Il Milione* (1997), *ITIS Galileo* (2010) e *Ausmerzen* (2011), le immagini evocate dalla narrazione cooperano alla trasmissione della memoria della Storia che trova il proprio processo verbalizzante nella oralità di un racconto sviluppato per immagini, quasi l'attore fosse una

404 Paolo Puppa, *La voce solitaria* cit., p. 68.

405 *Idem*, p. 69.

406 È interessante menzionare tali artisti del racconto che sorgono dalle dinamiche affabulatorie e mimiche di una certa riscoperta, in territorio veneto, della Commedia dell'Arte: Carlo Boso, Giovanni Poli, Nora Fuser, Natalino Balasso, Patricia Zanco, Maria Paiato, Roberto Cuppone. Molto lontano dal contesto veneto, ma profondamente immerso nella cultura calabra da cui prende i natali, e da sempre attivo in un contesto teatrale romano, è importante ricordare la figura di Nino Racco, artista monologante e cantastorie che dalla Commedia dell'Arte e dalle sperimentazioni grotowskiane si proietta verso una dimensione solistica in cui il monologo rappresenta il principale mezzo di espressione scenico-drammaturgica. La Commedia dell'Arte, quindi, dal dopoguerra in poi subisce due particolari metamorfosi: da una parte la riscoperta delle dinamiche gestuali, degli intrecci e della grammatica propria del fenomeno da parte di Giorgio Strehler e dagli Arlecchini Marcello Moretti e, successivamente, Ferruccio Soleri; dall'altra, invece, la Commedia dell'Arte diviene una sorta di vero e proprio laboratorio di esperienze sceniche incentrate prevalentemente sulla tecnica mimico-affabulatoria, traduzione diretta delle giullarate medievali, che inaugura nella seconda metà degli anni Sessanta, a partire dall'opera di Dario Fo, la tendenza monologante del «teatro di narrazione».

407 A tal proposito, in riferimento a *Perturbamento* e ad *Antichi Maestri* di Thomas Bernhard si è parlato del linguaggio del monologo come repertorio e patrimonio, ovvero come ciò che è rimasto ed è sopravvissuto al disastro. Il monologo, quindi, pare voglia mettere in forma ciò che resta di una lingua che ha patito l'azione nefasta della Storia.

sorta di macchina da presa che veicola, orienta e traghetta il percorso dello spettatore all'interno della storia narrata, un attraversamento percettivo messo in moto dal «narratore» secondo la dinamica tipica di una macchina da presa cinematografica.

Gerardo Guccini – stretto collaboratore di Paolini nel 1993 assieme a Gabriele Vacis nella elaborazione drammaturgica de *Il racconto del Vajont* – sostiene che, a differenza del modello inaugurale di Fo che “[...] come un attore in studio [...] recita sapendo di agire di fronte a una macchina da presa [...]”⁴⁰⁸, i narratori quali lo stesso Paolini agiscono “[...] come cineasti amatoriali, che, dopo aver ripreso in giro per il mondo miriadi di spezzoni, ci ospitano in sala di montaggio e ce ne mostrano dei pezzettini, che riusciamo a vedere nella misura in cui li vedono loro stessi. Così, montando in ordine casuale brani già conosciuti, generano correnti di senso che orientano il racconto... È una delle modalità che guidano l'oralizzazione della memoria [...]”⁴⁰⁹.

Il linguaggio orienta e veicola la percezione dello spettatore.

Il linguaggio farcito di coloriture linguistico-dialettali bellunesi conferisce ai monologhi di Marco Paolini una sorta di arcaicità epica che si sposa perfettamente con la ricezione dello spettatore, il quale diviene il destinatario diretto di tutto un sistema linguistico di pulsioni percettive che scandiscono l'attraversamento della storia e fanno sì che artista e spettatore si incontrino in una comune condizione creativa di scrittura e trasmissione esperienziale della storia che si aggrappa direttamente a quelle che Guccini definisce le “[...] radici orali e corporee del narrare, verso la costituzione del pubblico in quanto comunità transitoria, verso l'esplorazione e la giustificazione del proprio riscoperto ruolo di medium della Storia e delle storie.”⁴¹⁰.

Paolini utilizza il linguaggio per traghetta lo spettatore all'interno del proprio oggetto di narrazione conferendo all'argomento, immediatamente sintetizzato in un utilizzo di titoli immediati, sintetici e lapidari, una sorta di materialità corporea attraverso la quale lo spettatore si muove penetrando l'ossatura della tragedia e delle tragedie di cui la sua voce cavernosa e profondamente radicata nel territorio di provenienza diviene il canto epico di testimonianza.

Nei monologhi di Paolini la coloritura vocale coopera anche alla materializzazione di uno spazio, ovvero di una sorta di evocazione quasi paesaggistica all'interno della quale si plasmano le catastrofi dai cui miasmi s'esala il racconto. Il paesaggio, nei monologhi di Paolini, ha un'importanza abissale poiché le atmosfere e le geografie, come è possibile evidenziare nei primi momenti de *Il racconto del Vajont* oppure nel monologo *Storie di plastica*, rappresentano il primo punto di contatto tra l'esperienza biografica dell'attore, il proprio vissuto personale rievocato nel monologo ed il tempo presente degli spettatori che recepiscono il racconto e la Storia all'interno

408 Gerardo Guccini (a cura di), *La bottega* cit., p. 21.

409 *Idem*, p. 21.

410 *Ibidem*, p. 21.

della quale le esperienze private si trovano a convergere in quelli che Paolini stesso, nel *Quaderno del Vajont* scritto in collaborazione ed «in conversazione» con Oliviero Ponte di Pino, definisce i «luoghi in cui raccontare»⁴¹¹, evidenziando il fatto che ogni racconto necessita di una propria localizzazione paesaggistico-spaziale che condiziona la ricezione dello spettatore in modo che il racconto trovi una dimensione ed una localizzazione. A tal proposito – per la comprensione della natura non solo della componente spettacolare-esecutiva del teatro di Paolini ma anche per intendere meglio certe particolarità della drammaturgia – interessa constatare che Paolini rappresenti i propri monologhi – anche nel momento in cui tali monologhi subiscono la mediazione della ripresa televisiva – in luoghi prettamente non teatrali come fabbriche, ex ospedali psichiatrici o addirittura porti, facendo sì che si verifichi anche una certa «dinamica territoriale» all'interno della quale la drammaturgia (scritta, improvvisata e recepita) trova la propria condizione spaziale. Il monologo, in Paolini, è anche l'incontro con una geografia che non si manifesta soltanto come specifico scenografico tour court, ma entra in stretta simbiosi con la vocalità e con la fisicità dell'interprete il quale, a partire da una certa mimica facciale, dinamizza le possibilità della scrittura realizzando l'interpretazione all'interno di uno spazio che diviene cassa di risonanza e dilatazione delle possibilità insite nella drammaturgia. In sintesi, anche il luogo all'interno del quale Paolini narra le proprie storie diviene un ulteriore elemento di scrittura e di composizione di un sistema drammaturgico monologante poiché coopera alla realizzazione ed alla visualizzazione del «film verbale dell'azione»⁴¹².

A tal proposito, Paolini sostiene che *Il racconto del Vajont* gli è servito a sviluppare una tecnica per raccontare i paesaggi, e non soltanto le storie. In quel contesto egli ha usato la narrazione come l'obiettivo di un fotografo o di un regista cinematografico per assumere i punti di vista non solo dei personaggi in carne e ossa ma anche della materia trattata, semplicemente spostando il punto d'osservazione.

Tale attenzione cinematografica permette di comprendere come la scrittura di Paolini diventi la traduzione del racconto in sé in performance narrativa messa in moto, in maniera decisamente amplificata, dalla fisicità dell'interprete il quale, spesso fa sì che il suo volto resti immobilizzato in una rude condizione di fredda e vinta testimonianza di un sopravvissuto alla catastrofe, all'inondazione, alla furia di quella montagna stessa che lo ha generato e all'interno delle cui zolle si innesta la propria memoria di individuo.

A proposito della vicenda del Vajont, nell'orazione civile proposta da Paolini in diretto riferimento al testo *Il caso Vajont* di Tina Merlin (La Pietra, Milano, 1983) – il sottotitolo del monologo recita

411 Marco Paolini e Oliviero Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, Einaudi, Torino, 2008, pp. 18, 19.

412 Gerardo Guccini (a cura di), *La bottega* cit., p. 25.

proprio così: «orazione civile composta da Marco Paolini e Gabriele Vacis» – oltre a voler marcare l'impatto emotivo che il testo avrebbe dovuto avere sugli spettatori, esso diviene nella vocalità e nella gestualità dell'interprete una sorta di canto da aedo che, aleggiando sulla scena come un requiem aeternam per le 1917 vittime della tragedia del 9 Ottobre 1963, assume le caratteristiche di un vero e proprio atto di memoria e di testimonianza diretta che, sviluppandosi dal legame biografico che salda il vissuto di Paolini alla terra traviata dalla catastrofe, si investe di una precisa connotazione spaziale-emotiva considerando anche il fatto che Paolini narra il suo racconto sul terrapieno prodotto dalla frana e come sfondo la diga stessa. Il nome di Longarone – il paese che ha ospitato il maggior numero delle vittime (1450) – diviene, nella vocalità di Paolini e pertanto nei primi istanti del monologo, un lamento, un grido lontano strozzato dalla violenza dell'inondazione, la traccia mortifera di una disfatta, quasi fosse il segno udibile della tragedia immane che ferve nelle cavernosità della Storia. Di tutto questo Paolini è la perfetta testimonianza umana.

Egli non è solo il canale attraverso cui la vicenda viene trasmessa agli spettatori, ma diviene l'elaborazione umana di un lutto collettivo che si palesa in quel tremolio di labbra umettate di saliva nel momento in cui l'interprete pronunzia la frase-chiave dell'intero monologo: “[...] L'ultima bava di ragno che teneva unita la frana al resto della montagna si rompe [...] E la frana sta là. Sul piano inclinato. Non c'è più niente che la tiene attaccata al resto della montagna. E poi va [...]”⁴¹³ facendo sì che il movimento frenetico delle mani sulle labbra evidenzia come la consistenza della diga abbia la stessa fragilità di un filo di saliva. Gerardo Guccini, a tal proposito, parla di «ipotiposi»⁴¹⁴, ovvero di una immediata e diretta rappresentazione visiva e tragicamente ironica della consistenza della diga che viene, nelle parole di Paolini, sottoposta ad una sorta di rappresentazione quasi fiabesca e memoriale: l'immagine della bava di ragno sembra racchiudere in sé tutto un universo infantile ed un autobiografismo da cui si dipana la memoria dell'intera narrazione come è possibile constatare nelle prime tre pagine manoscritte degli *Album* ove l'autore scrive, assimilando a sé il tempo e lo spazio della tragedia raccontata in *Vajont*: “nel 1963 andavo in seconda elementare / il 10 ottobre era una bella giornata, pareva / ancora estate ma la mamma piangeva. / Strano c'è il sole la mamma piange / di mattina presto non avrà mica già / litigato col papà alle 8? / Non mi ricordo cosa mi disse per spiegarmi / ma mi ricordo benissimo l'inizio / del giornale radio «LONGARONE / non c'è più» poi forse ero andato a scuola.”⁴¹⁵.

In questo modo Paolini riesce a far visualizzare allo spettatore le immagini evocate nella narrazione attraverso una sorta di «reductio» e di ricongiunzione della vicenda ad una immagine mutuata direttamente dal lessico infantile, ovvero da quella elaborazione della memoria che si lega

413 Marco Paolini e Gabriele Vacis, *Il racconto del Vajont*, Garzanti, Milano, 1997, p. 107.

414 Gerardo Guccini, *Il teatro* cit., p. 19.

415 Marco Paolini, *Gli album di Marco Paolini. Storie di certi italiani* Voll. 1 e 2 con DVD, Einaudi, Torino, 2005.

indissolubilmente alla Storia, amplificando il senso di compartecipazione emotiva da parte dello spettatore e facendo sì che si innesti, nel racconto, una sorta di «maieutica della memoria»⁴¹⁶ che, come afferma Andrea Porcheddu nel testo *L'invenzione della memoria*, inventa o rielabora un ricordo innescando una sorta di tripartizione tra la biografia personale dell'interprete – e, quindi, la sua memoria infantile, arcaica, radicata nel territorio da cui sorge la narrazione – la Storia che contiene i fatti narrati e la vicenda in sé che, ponendosi come momento di frattura dolorosa e di strappo alla regolarità del tempo, ritrova una sistemazione in un racconto declinato «nel tempo», «nello spazio» e «nello sguardo».

Biografia, Storia e narrazione si incontrano, nella drammaturgia di Marco Paolini, come rielaborazioni di un rimosso, ovvero di un mondo che ha condannato se stesso ad una sorta di «damnatio memoriae» che, come ha intuito Jean-François Lyotard, fa della propria “[...] temporalità evanescente e immemorabile [...]”⁴¹⁷ la grande e vera tragedia a cui è condannata non solo la cultura, ma l'intera società degli uomini. Il pericolo imminente è l'oblio.

I legami tra spazio e memoria, tra geografia e drammaturgia, tra necessità e trasmissione del ricordo trovano una sintesi paradigmatica nella figura stessa di Paolini – e nella sua drammaturgia – in cui la dimensione spaziale-territoriale e quella temporale-biografica si incontrano in un preciso punto di contatto all'interno di una scrittura oralizzante ove memoria e testimonianza inaugurano quella precisa fase di identificazione da parte dell'interprete col fatto narrato e che, come è possibile evincere anche dal monologo *Ausmerzen, vite indegne di essere vissute* del 2012, subisce una sorta di cortocircuito memoriale che rende costantemente contemporaneo il racconto di fatti accaduti tra il 1939 e il 1945.

In Paolini, in modo particolare in *Ausmerzen* – monologo in cui si parla del concetto di eugenetica e dei crimini portati avanti nella Germania nazista in alcuni ospedali psichiatrici durante il periodo delle sterilizzazioni, degli stermini di massa e degli esperimenti su cavie umane vive incapaci di intendere e di volere – ogni racconto fa sì che il tempo della Storia coincida perfettamente col tempo dell'esecuzione attoriale poiché, come è possibile leggere in Lyotard, la “[...] referenza delle narrazioni, può sembrare appannaggio del tempo passato, in realtà essa è sempre contemporanea all'atto. È la presenza dell'atto che dispiega ogni volta la temporalità effimera che si estende fra l'*Io ho sentito dire* e il *Voi state per ascoltare* [...]”⁴¹⁸. Probabilmente è proprio in queste parole di Lyotard che pare essere custodito il segreto del «teatro di narrazione».

In *Ausmerzen* la contemporaneità della forma drammatica trova un corrispettivo temporale nel

416 Attilio Scarpellini, *Un corpo, una sedia, un bicchiere d'acqua. Il teatro di narrazione* in Antonio Audino (a cura di), *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Editoriale Artemide, Roma, 2007, p. 77.

417 Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 2015, p. 44.

418 *Idem*, p. 44.

momento della propria esecuzione: non è possibile studiare la drammaturgia contemporanea senza far riferimento alla componente spettacolare-esecutivo-performativa.

Sono proprio l'immanenza e la contemporaneità dell'atto esecutivo che fanno della narrazione non semplicemente un mero atto di memoria e di «resurrezione» di fatti che altrimenti rischierebbero di precipitare nel pericolo dell'oblio, ma essa (la narrazione) diviene la traccia di un ricordo indelebile che non ha cessato la propria funzione nella Storia, costantemente presente nell'immaginario e nella memoria collettiva di ogni singolo spettatore. Si potrebbe quasi azzardare a sintetizzare con una certa componente paradossale che, negli esempi che caratterizzano la letteratura drammatica italiana del nostro tempo, non vi sia nulla di più antico, primordiale e radicato del monologo contemporaneo.

Tale contemporaneità è una delle possibili declinazioni della memoria nel tempo presente, ecco perché l'epicità del racconto di Paolini fa del monologo l'esperienza drammaturgica più antica e radicata in quanto agisce sia come recupero di un'arte affabulatoria perduta, sia come indagine sulle miserie che feriscono costantemente e sferzano con forza distruttrice il mondo contemporaneo. Nella voce caliginosa e baritonale di Marco Paolini passato e presente si fondono e nel suo racconto si condensa una grande tragedia della nostra contemporaneità, il segno cavernoso e doloroso di ciò che resta di un patrimonio andato in frantumi.

Ausmerzen fa male, ferisce, la sua lettura è tanto dolorosa quanto la straordinaria resa spettacolare di Paolini che la sera del 26 gennaio 2011 viene trasmessa sul canale televisivo LA7 in diretta dal Teatro La Cucina, ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini di Milano. Anche in questo caso lo spazio scenico acquista un carattere fondamentale di legame tra narrazione e tempo presente: la scena televisiva inserisce gli spettatori direttamente all'interno di uno spazio concentrazionario dove chissà quali crimini e segreti vengono ancora tenuti nascosti all'occhio narrante della memoria.

In quello spazio denso e riecheggiante sofferenze atroci, attraverso la propria immobilità ed una vocalità tagliente, Marco Paolini fa sì che i campi di sterminio, gli ospedali, i nomi, i numeri, le battute in tedesco recitate all'unisono da un'attrice, le immagini proiettate su una sorta di lavagna, le testimonianze documentarie delle sterilizzazioni e delle violenze in *Ausmerzen* divengano testimonianze non di fatti segregati nelle teche museali e nella sterile retorica delle celebrazioni televisive e sociali da giornata nazionale della memoria, ma tali orribili tracce di passato appaiono rievocate in un monologo che celebra – come in *Il racconto del Vajont* o *Ustica* – il crollo di un Occidente che ha interrotto ogni collegamento col proprio passato.

Il titolo stesso del monologo, come scrive Paolini nelle prime battute, sorge dalle concilianti atmosfere di un'infanzia lontana e antica che, in tempo nazista, subisce una mostruosa metamorfosi: “*Ausmerzen* ha un suono dolce e un'origine popolare. È una parola di pastori, sa di terra, ne senti

l'odore. Ha un suono dolce ma significa qualcosa di duro, che va fatto a marzo. Prima della transumanza, gli agnelli, le pecore che non reggono la marcia vanno soppressi. Alla fine della Belle Époque, meno di cento anni fa, i dottori dell'Eugenetica prendono due strade: per gli inglesi si tratta di *to eradicate illness*, sradicare la malattia; per i tedeschi diventa *ausmerzen*, sopprimere i deboli [...]”⁴¹⁹.

Il passato dell'attore-autore, rievocato attraverso le parole-chiave «suono», «dolce», «origine», «popolare», «pastori», «terra», «duro», «marzo», «transumanza», «agnelli», «pecore», innesca immediatamente una partecipazione emotiva e testimoniale tra il vissuto dell'interprete e una rappresentazione delle vittime – quasi da montaggio delle attrazioni di stampo cinematografico – che si concretizza in un monologo farcito di numeri, cifre, date, nomi impronunciabili, fotografie e documenti originali dell'epoca che rappresentano, nel corso del flusso monologante, quel repertorio della Storia che si dipana davanti agli occhi del lettore-spettatore come la vera necessità di catalogazione di un passato col quale ancora i conti non sono chiusi definitivamente.

Tutti i frammenti di relazioni, documenti militari e medici, rapporti della polizia nazista, frammenti di omelie religiose, referti medici e documenti processuali rappresenterebbero le «prove» di una Storia che si sviluppa attraverso un universo cartaceo, cifrario ed enigmatico all'interno del quale la voce del «narratore» assume le caratteristiche di un vero e proprio testimone di un racconto che si manifesta per dati reali, frammenti di biografia e invenzioni narrative che inglobano in sé gli effettivi dati storici dell'epoca. In *Ausmerzen* Paolini dipinge i contorni di una narrazione tagliente e lapidaria dove ad ogni dato reale, ad ogni documento brutalmente mostrato al lettore-spettatore, mescola il proprio punto di osservazione che, come un obiettivo cinematografico, impone un preciso orizzonte d'attesa e fa sì che l'intera narrazione agisca per piani e sequenze, in un continuo gioco di mescolanze tra leggenda e verità⁴²⁰, come è possibile constatare nel piccolo frammento

419 Marco Paolini, *Ausmerzen, vite indegne di essere vissute*, Einaudi, Torino, 2012, p. 5.

420 Paolini mutua tale mescolanza di aneddotica e dati reali dall'esempio di Dario Fo il quale, utilizzando un tipo di fabulazione assolutamente epica da *Mistero Buffo* (1969) a *Marino Libero! Marino è innocente!* (1998) – quest'ultimo monologo è molto vicino al genere di narrazione civile inaugurata da *Il racconto del Vajont* di Marco Paolini – farcisce i propri monologhi di una ricostruzione dei fatti, specialmente legati alla storia medievale/rinascimentale, di una certa aneddotica di invenzione in cui la «bugia» intorno ad un evento storico preciso (come si evince nel monologo *Rosa fresca aulentissima* o anche in molte storie del *Mistero Buffo*) amplifica il senso di realtà con fare grottesco e paradossale facendo sì che la vicenda narrata sia costantemente vicina alla ricezione dello spettatore e, allo stesso tempo, sia anche espediente scenico tout court teso ad una presa di coscienza di matrice brechtiana. Mescolare Storia e leggenda diviene, per Fo, il momento centrale attorno al quale amplificare la resa performativa di un racconto epico e assolutamente drammatico poiché, come scrive Simone Soriani, “[...] nelle fabulazioni epiche di Fo, il codice performativo ed attoriale si salda e fonde con quello linguistico e discorsivo, permettendo all'autore-attore la realizzazione di un teatro «sincretico» in cui la parola e la pantomima, il gesto e l'azione, la musica e la vocalità concorrono insieme a veicolare il messaggio del destinatario al pubblico in sala, evitando qualsiasi «illusione» scenica ed instaurando una comunicazione-conversazione diretta tra palco e platea [...]” [da Simone Soriani, *Dario Fo e la fabulazione epica* in Gerardo Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno X – numero 1 – luglio 2004, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2004, pp. 29, 30]. In Fo l'invenzione aneddotico-storica traghettata, veicola e amplifica l'illusione, la ricezione e

seguinte: “[...] La leggenda popolare vuole che gli zingari siano, tra le altre cose, rapitori di bambini. A volte c'è del vero nelle leggende, ma anche gli zingari hanno le proprie leggende che dicono il contrario, e anche lì c'è del vero. I figli degli zingari non sono stati rapiti solo dal governo di Hitler [...]”⁴²¹.

In *Ausmerzen* la leggenda contiene il vero e, allo stesso tempo, la Storia ed il vero attraversano tutto quel patrimonio di leggende popolari che farciscono, molto spesso, la scrittura di Paolini e che, di tanto in tanto, aprono degli spazi metanarrativi in cui all'interno della narrazione principale si spalancano microstorie e narrazioni secondarie così come accade alla vicenda di Ernst Lossa occupante l'intero capitolo Venti del monologo e ancora alla più misera figura di Hurbinek che viene sviluppata nel capitolo ventiseiesimo e conclusivo dell'intero monologo.

La storia di Lossa, zingaro tedesco (ovviamente, bianco), viene presentata attraverso un tipo di narrazione assolutamente scarna, quasi al limite dell'elenco, della testimonianza giudiziaria e principia addirittura con la lettura della cartella clinica del bambino nato nel 1929 e deceduto nel 1944 e si arricchisce costantemente di documenti originali dell'epoca quali frammenti di relazioni intorno alla sua educazione, lettere del riformatorio Indersdorf, testimonianze dell'infermiere Paul Heichele durante il processo di Norimberga. La storia di Ernst Lossa, a livello drammaturgico, rappresenta una sorta di summa della tecnica utilizzata da Paolini nell'intero monologo, soprattutto per l'utilizzo che l'autore fa dei documenti originali come, ad esempio, le lettere che occupano vastissime porzioni di testo, in modo particolare nel capitolo Ventidue, come voci di una Storia che spalanca le porte ad una narrazione monologante in cui l'autore stesso è totalmente coinvolto ed inglobato, come è possibile leggere nel capitolo Ventiquattro: “[...] Le vittime di questa storia non hanno mai avuto una voce. Non ho potuto testimoniare al posto delle vittime, ho narrato i passaggi di una storia in una sintesi, senza dilungarmi troppo sui perché, sullo spirito del tempo, sul male, sulla logica dell'eugenetica. Ho cercato di chiedermi cosa avrei fatto se fossi stato coinvolto, se sarei diventato complice anche io, se mi sarei rassegnato e poi abituato. Ho coltivato il dubbio che anch'io avrei potuto essere tra loro. Ho usato parole forti, parole sbagliate, sapendo che dopo un po' le avremmo sopportate per abitudine. Sarei contento se ogni lettore di questo libro, arrivato qui, prendesse una penna e tornando indietro cancellasse quelle parole e le togliesse dal suo vocabolario. Non basterebbe ancora, ma sarebbe un bel segno. In questo libro ci sono pagine in cui combatto ancora e pagine in cui sono sconfitto dalle parole [...]”⁴²².

Attraverso un rapporto dinamico e, a tratti, conflittuale con le parole il coinvolgimento dell'autore-attore con i fatti passati in rassegna e il riferimento diretto ad un'azione che dovrebbe compiere il

l'immedesimazione dello spettatore.

421 Marco Paolini, *Ausmerzen* cit., p. 110.

422 *Idem*, p. 139.

lettore una volta giunto a conclusione della lettura, fanno sì che la vicenda narrata nel monologo abbia una valenza assolutamente coniugata al tempo presente ed anche al tempo futuro.

La «morale» della storia e della Storia non è altro che un'azione concreta rivolta al futuro di chi ha recepito la scansione monologica dei fatti narrati, in una condizione ibrida tra testimonianza giudiziaria e favola oscura in cui i personaggi – parafrasando Primo Levi – testimoniano attraverso le parole dell'attore bellunese, apparendo quali deboli e fragili creature che, attraverso l'epicità del racconto monologante, incontrano una sorta di redenzione eterneale.

Per Paolini, quindi, il monologo rappresenterebbe un tentativo drammatico di dar voce ad esistenze smarrite, vinte ed anebbiolate dal tempo che trovano, nella forza dilagante della narrazione, una sorta di diritto di esistenza. Il monologo, nel «teatro di narrazione», spesso dilata ed ingrandisce microorganismi, microuniversi e microcosmi che, senza la mediazione del racconto orale, resterebbero silenti.

3 – Racconti di minoranze nei monologhi di Ascanio Celestini

Le focalizzazioni sui microuniversi che costellano i cieli della Storia paiono riflettersi, nella drammaturgia di Ascanio Celestini, nella fisicità di un interprete il quale condensa su di sé le tracce di antiche, luttuose e vinte creature vittime di un dopo-storia che tende inesorabilmente a cancellarne e violarne la memoria e a cui non restano che la parola ed il racconto, intesi come unici meccanismi e strumenti di sopravvivenza. La narrazione, in Celestini, frutto di continue e incessanti documentazioni sulle fonti orali con un'attenzione demologica e demartiniana – legata alle atmosfere ed alla morfologia di certe tradizioni popolari del centro Italia – fa riferimento ad un tipo di azione drammaturgica di stampo antropologico-sociologico, in cui la figura del «narratore» assume le caratteristiche sciamaniche di unico erede e depositario di un'arte del dire che si compone di un repertorio popolare – per Celestini la figura della nonna materna rappresenta una sorta di primordio iniziatico all'arte del racconto orale⁴²³ tradotto nella sua stessa drammaturgia – che necessita di una continua trasmissione per evitare che si smarrisca nelle nebbie del tempo.

La narrazione di Celestini, a differenza del Paolini di *Vajont*, *Ustica* ed *Ausmerzen*, è «mesostorica» ovvero l'autore stesso, a partire da una diretta conoscenza testimoniale delle fonti storiche ricavate da registrazioni d'epoca e da una tendenza archivistica di tutto un patrimonio orale serpeggiante nel sottosuolo delle vicende storiche – nelle drammaturgie di Celestini mancano i documenti, le testimonianze scritte e le prove tangibili di cui è farcita, invece, la drammaturgia di Paolini – tende ad un attraversamento della Storia attuando, nel racconto monologante, una tipologia di lavoro di stampo assolutamente artigianale ed inventivo, come farebbe un fabbro o un falegname isolato tra le rocce dell'Appennino laziale, che fa della materialità drammaturgico-performativa dell'autore-attore il segno evidente di una identità complessa, arcaica, primordiale di cui la voce⁴²⁴ rappresenta quel momento culminante e virtuosistico di tutto ciò che resta di un patrimonio etnico sui cui aleggia il rischio costante di sprofondare nell'oblio.

Celestini recupera tutto ciò che di orale è sopravvissuto nel mondo della comunicazione teatrale e delle tradizioni popolari gettando le basi di un tipo di drammaturgia in cui il monologo agisce in quanto entità dinamica che si pone in stretta e simbiotica sintonia con la realtà dei fatti storici,

423 Celestini eredita le storie che costellano le sue drammaturgie monologanti come si eredita il potere di scacciare il malocchio, ovvero attraverso un processo iniziatico che sta a metà strada tra una ricerca scientifico-antropologica sul campo – sotto l'egida di Ernesto De Martino ed Alessandro Portelli – ed una misterica e ancestrale propensione al racconto che rappresenterebbe, come nel caso di Fo e Paolini, quel punto di contatto tra Storia e leggenda, tra fatti realmente accaduti ed aneddoti che veicolano e amplificano l'epicità del racconto fondendosi reciprocamente e stimolando, pertanto, la ricezione dello spettatore.

424 L'utilizzo che Celestini fa della voce non può non ricordare certe particolarità fonico-esecutorie di un artista come Vincenzo Pirrotta il quale, a partire da una rigorosissima analisi e conoscenza delle fonti orali antiche della tradizione siciliana, dà voce ad una sacralità della trasmissione orale che si condensa nella tecnica del «cunto», forma epica del racconto popolare.

l'immobilità dell'interprete, la scenografia ed il suono che, nel teatro di Celestini, occupa un ruolo centrale anche in relazione alla drammaturgia. La creatura luttuosa e vinta che tesse il proprio monologo attraverso la scrittura si palesa, sulla scena, in una sorta di meccanica dell'immobilità che, per l'attore, rappresenta quel momento compositivo di drammaturgia spettacolare (e, quindi, di regia) all'interno della quale lasciar incanalare il testo.

L'immobilità di Celestini veicola l'incedere di una drammaturgia testuale particolarmente dinamica che – anche nelle edizioni a stampa – conserva la freschezza e l'innocenza del parlato e della oralità. Ci si trova di fronte, nella maniera più estrema, ad un'oralità-che-si-fa-testo legata ad una minuziosa partitura mimico-affabulatoria di microazioni che scandiscono il ritmo del racconto: l'immobilità rappresenta, per Ascanio Celestini, quel punto di incontro tra corpo e testo, tra gestualità e drammaturgia; si tratta, quindi, di una immobilità di contatto che non si perita semplicemente di scandire le tappe del racconto – declinate, invece, da un sapiente utilizzo di una scenografia minimale – ma diviene strumento drammaturgico che segue il testo attraverso quella che Patrizia Bologna, nel suo saggio su Celestini, definisce impassibilità⁴²⁵. Eseguire e seguire il racconto monologante in maniera impassibile verte sulla compartecipazione diretta dello spettatore – immerso in una narrazione che Paolo Puppa, nel capitolo settimo del suo *La voce solitaria*, definisce «senza pause»⁴²⁶ e talmente incalzante da rapire totalmente l'attenzione – in modo che il testo si manifesti in maniera assolutamente autonoma rispetto al corpo e si materializzi in quanto entità dinamica: una delle caratteristiche del «teatro di narrazione» analizzate da Gerardo Guccini è proprio la dinamicità del racconto e della componente testuale e, quindi, elemento fondamentale è proprio il carattere fluido, instabile, fervente e compulsivo della narrazione e del suo atto performativo.

L'immobilità, per Celestini, è uno spazio di tensione muscolare e percettiva tra gesto (teatralità/performatività) e testo (drammaturgia/racconto) facendo sì che la sua performatività sia un tipo di arte «paradossale» e ossimorica in cui il dinamismo della narrazione monologante, della scrittura drammatica in sé e della propria resa attraverso l'esecuzione spettacolare, si trovi in stretta contrapposizione con l'immobilità del corpo del «narratore» il quale inscena la propria performance solista attraverso un processo di sottrazione che fa del corpo di Celestini la rappresentazione cristica di una disfatta, il testimone unico sopravvissuto ad una sconfitta, la sola pallida e scarna figura umana sopravvissuta all'apocalisse ed al disastro – non è un caso che uno dei suoi monologhi abbia per titolo *La fine del mondo* (1998) – e bloccata in una stranissima paralisi che veicola l'energia

425 Patrizia Bologna, *Un'immobilità potentissima. Il teatro non povero di Ascanio Celestini* in Gerardo Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno XI – numero 2 – dicembre 2005, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2005, p. 18.

426 Paolo Puppa, *La voce cit.*, p. 145.

dinamica del racconto.

La fisicità dell'interprete si pone come elemento centrale e di passaggio tra drammaturgia e spettacolo attraverso una esecuzione performativa in cui, come sostiene Puppa, viene “[...] azzerata la struttura drammatica, verso una strategia epicizzante, nel rifiuto del teatro di rappresentazione [...]”⁴²⁷ e verso un'attenzione diretta ad una possibile drammaturgia, ovvero ad una riproposizione del concetto stesso di drammaturgia: una riproposizione complessa che, a partire dal dinamismo immobile dell'esecuzione tende ad una consapevolezza dell'oralità come veicolo per una possibile riformulazione della natura stessa della scrittura teatrale.

A livello prettamente drammaturgico, per Celestini, la componente orale fa sì che la narrazione agisca in quanto momento polifonico poiché, come scrive l'attore romano in un articolo dal titolo *Il vestito della festa: dalla fonte orale a una possibile drammaturgia*, in una cultura dell'oralità chi racconta, l'«homo narrans», non è mai da solo poiché non racconta mai cancellando altre voci, pur essendo da solo in scena. Il solismo del «narratore», quindi, è un atto di composizione polifonica all'interno del quale il racconto, strutturato secondo una sorta di «inter-vista», si incunea in un «incrocio di sguardi» poiché “[...] chi racconta racconta sempre perché qualcuno gli risponda, perché qualcuno gli faccia delle domande [...]”⁴²⁸.

Il racconto, nell'idea di una possibile drammaturgia proposta da Celestini, appare come un organismo dinamico che si produce davanti ad un destinatario, ovvero di fronte ad una umanità pronta a recepire quella narrazione e completarla attraverso un processo di ricezione.

Secondo Celestini il monologo diviene in drammaturgia la traccia verbale di una oralità-che-si-fa-testo che, nel momento esecutivo, assume le caratteristiche di un vero e proprio accadimento; il racconto è ciò che accade di fronte ad un'altra persona in un gioco di presenze e di identità e per spiegare tale concetto Celestini fa riferimento ad un preciso episodio dell'Odissea in cui il potere del racconto forgia una identità sopita: “[...] il racconto della guerra di Troia davanti ad Ulisse produce il pianto di Ulisse, Ulisse piange, mostra che è davvero lui e quindi manifesta la sua identità. Lui a un certo punto non era nessuno, era un viandante, era uno straniero, ma, dopo il racconto di un accadimento in cui era stato presente, lui rende presente se stesso come persona anche lì in quel momento e quindi manifesta la propria identità, addirittura piange. Nell'Odissea Ulisse piange spessissimo, anzi, il poema è pieno di personaggi che piangono e normalmente quando piangono denunciano la propria identità [...]”⁴²⁹.

427 Paolo Puppa, *La voce cit.*, p. 149.

428 Ascanio Celestini, *Il vestito della festa: dalla fonte orale a una possibile drammaturgia* in Gerardo Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno IX – numero 2 – dicembre 2003, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2003, p. 22.

429 *Idem*, p. 22.

Il racconto orale produce identità all'interno di una dinamica narrativa in cui vengono gettate le basi di una sorta di drammaturgia della memoria che, a differenza delle testimonianze storiche di Paolini farcite, spesso, di autobiografismo, i monologhi di Ascanio Celestini corrispondono ad una idea di drammaturgia possibile ove la declinazione della memoria non corrisponde direttamente ad un collegamento diretto col passato ma, piuttosto, l'autore fa del tempo un incontro con l'evocazione di un passato che diviene sempre più immantinate e legato al presente, al mondo contemporaneo.

La possibile drammaturgia di Celestini trasforma l'oralità in un punto di congiunzione tra passato⁴³⁰ e presente poiché il racconto monologante è tutto incentrato sull'accadimento, sul fatto in sé che si manifesta come «immagine», ovvero come elemento visivo che necessita di essere percepito attraverso la potenza visualizzante della parola. Scrive, a tal proposito, Celestini: “[...] anche quelli che mi dicono dove sta la strada, se la vedono davanti agli occhi, sta lì, è l'immagine.”⁴³¹ ed ancora, a proposito della visualizzazione dell'elemento della strada: “[...] una persona che vi dà indicazioni per arrivare a una piazza ripercorre con la memoria la strada per arrivare a quella piazza. In fondo chi mi dà le indicazioni di una strada fa un piccolo monologo, e sa che deve essere breve se no io non lo seguo più, se il posto è troppo distante mi racconterà solo un capitolo e poi mi dirà: quando sei là, chiedi. Il capitolo seguente lo lascia ad un altro. In fondo anche questa è una scelta drammaturgica. La mia scelta di narratore solista si è costruita sull'esempio di questi piccoli monologhi quotidiani [...]”⁴³².

Per Celestini il racconto è la visualizzazione di un ricordo ancora vivo e, pertanto, coniugato al tempo presente attraverso uno sviluppo drammaturgico della memoria che si concretizza nella forma monologante intesa come declinazione in orizzontale di un percorso per immagini attraverso le quali si dipana l'andirivieni della memoria, la fluttuante traccia visiva del passato in diretto collegamento col tempo presente.

Il monologo, nella drammaturgia di Celestini, è un accadimento drammaturgico che necessita della forma orale per concretizzarsi come atto narrativo. Le edizioni dei monologhi di Ascanio Celestini, pertanto, non sono altro che i tentativi di una formalizzazione tipografica di quella drammaturgia possibile che sorge direttamente dall'oralità, ovvero i testi pubblicati non sono che le rielaborazioni, in chiave editoriale, della trascrizione diretta del testo dello spettacolo.

Nella pubblicazione il piano della drammaturgia ed il piano dello spettacolo tendono ad una

430 Non è un caso che Celestini, con l'atteggiamento tipico dell'antropologo o dell'etnografo, attinga direttamente da antiche storie che si tramandano per tradizione diretta, come tecniche culinarie od esoteriche, quali favole, storie e racconti di persone comuni poiché è come se tutto ciò che nella tradizione popolare viene trasmesso e recuperato assuma le caratteristiche di un passato archetipico e primordiale all'interno del quale la Storia sorge – come è possibile leggere anche in Pasolini – come processo di cancellazione della purezza primigenia del passato.

431 Ascanio Celestini, *Il vestito* cit., p. 26.

432 Nicola Pasqualicchio, *Soli in scena. Conversazioni con ...*, in Nicola Pasqualicchio (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 2006, p. 158.

simbiosi e ad un interscambio di caratteristiche comuni poiché, come intuisce Paolo Puppa, lo scritto recupera quelle che sono le particolarità tipiche della tradizione orale per conservare “[...] la freschezza e l'aleatorietà del parlato: la posposizione dei possessivi, i dimostrativi e gli articoli indeterminativi accorciati, le relative costruite con il 'che' indeclinato, le dislocazioni a destra e a sinistra (con l'anticipazione del complemento oggetto rispetto al verbo), la mancata concordanza numerale tra soggetto e verbo [...]”⁴³³.

Oltre a tali caratteristiche è fondamentale, in Celestini, l'uso del pronome personale «io», spesso utilizzato all'inizio delle varie parti che compongono l'architettura drammaturgica di monologhi quali, ad esempio, *La pecora nera* in cui «io» viene usato per ben venti volte come incipit di alcuni capitoli tra la prima, la seconda e la terza parte, quasi a voler creare uno stretto meccanismo di simbiosi tra «io» narrante e l'«io» protagonista di un monologo che racconta i trentacinque anni di vita di un uomo all'interno di un ospedale psichiatrico. In *La pecora nera* sono particolarmente ricorrenti espressioni come «mio padre» o «mia nonna» che sottendono quella forte componente autobiografica che si intreccia alla vicenda del protagonista in un tipo di monologo che ricorda molto il racconto del giovane Ernst Lossa in *Ausmerzen* di Marco Paolini. Nella piccola vita del protagonista del monologo sembra risuonare il travaglio ed il lamento del dolore umano.

Edoardo Sanguineti, nella quarta di copertina dell'edizione Einaudi de *La pecora nera*, sostiene: «Non si sa se ridere o piangere, ma non importa niente. In questa compresenza assoluta di comico e di tragico si ritrova incarnata la grande modalità tragica moderna»⁴³⁴.

Nel monologo di Celestini l'«io» narrante viene immediatamente proiettato in una dimensione funerea – probabilmente l'idea del «morto che parla» viene mutuata anch'essa dalla tradizione popolare – all'interno di un discorso in cui il linguaggio oscilla tra continue ed evocative immagini di morte e di suicidio contrapposte a fantasticherie e affabulazioni solitarie di stampo quasi pasoliniano che fanno del racconto un concentrato di infantilismo⁴³⁵ delirante totalmente impossibilitato ad amalgamarsi ed integrarsi alla razionalità del mondo adulto e che si dà ad un tipo di linguaggio il cui delirio sottende una certa ingenua purezza primigenia, marcata anche dall'uso del dialetto romanesco che conferisce al registro dell'intero monologo un tono fiabesco, comico, basso e tendente costantemente al tenore di un'infanzia perduta e che riappare per frammenti: è come se in tale commistione di registri, frutti della propria fantasia paranoide, il protagonista – che non ha un'anagrafe poiché il padre non ne ha registrato il nome al momento della nascita, una sventura dal sapore vagamente pirandelliano – tentasse disperatamente di ricomporre il puzzle di

433 Paolo Puppa, *La voce cit.*, p. 150.

434 Ascanio Celestini, *La pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico*, Einaudi, Torino, 2006.

435 Paolo Puppa spiega che tale infantilismo rende il personaggio di Nicola un outsider che rimanda al protagonista di *Novecento* di Alessandro Baricco – a cui lo lega anche una comune bibliografia americana – e al *Pierre Rivière* di Michel Foucault (cfr. Paolo Puppa, *La voce cit.*, p. 166).

un'identità perduta.

Il tentativo fallimentare del protagonista, partire dalla seconda parte del monologo, incontra una ulteriore scissione poiché l'«io» narrante si sdoppia e dialoga con una propria proiezione attraverso un tipo di linguaggio che Puppa sintetizza con l'immagine, psichiatricamente efficace, della «febbre espressiva»⁴³⁶, di un delirium tremens che è tutto concentrato nel linguaggio, nel racconto, ovvero in quella materia testuale dove le immagini terribili della carcerazione manicomiale vengono dipinte da una retorica epidermica scissa tra fiaba e incubo (“[...] pareva un intestino, 'na pajata che è una mappatella di ciccia quando sta dentro a una panza. Un budello che incominci a srotolarlo e diventa 'na cosa lunga una quaresima [...]”⁴³⁷) e fotografate in quella zona d'ombra che si staglia tra la realtà terribile di una condizione segregante e la testimonianza verbale di quella condizione: “[...] tutti legati sui letti pare che se so' messi in posa pe' la fotografia del santino. Gli si ciancica la schiena con le piaghe del decubito e irrancichisce la merda sui lenzuoli [...]”⁴³⁸.

Qui le descrizioni degli ambienti e delle stanze del manicomio fanno sì che il corpo del protagonista si fonda con i liquami e il materiale organico prodotto dagli altri pazienti in modo che tutto acquisti un carattere alla Rabelais tra il grottesco e il mostruoso: l'identità del protagonista si fonde con lo spazio, le lenzuola, i lettini e i corpi degli altri pazienti rendendo sempre più complesso il processo di riappropriazione, da parte di Nicola, della propria presenza.

L'immagine che egli percepisce di sé è talmente confusa col resto dell'universo distopico che lo ospita al punto che la vera tragedia che attende l'«io» alla fine del monologo non è tanto la morte del protagonista – descritta in terza persona, nel momento in cui Nicola respira “[...] l'aria fresca di quella notte. E lui se la respirava tutta da solo.”⁴³⁹ – quanto l'impossibilità di ricomporre la propria immagine e superare il muro che lo divide da una probabile possibilità di redenzione⁴⁴⁰.

La difficoltà perenne di rimettere insieme i frammenti della propria memoria pone il protagonista monologante all'interno di un flusso drammaturgico in cui annaspere verbalmente per ricomporre la propria presenza memoriale.

La pecora nera è una tragedia contemporanea ove l'«io» memoriale del protagonista, figura sorta da una commistione di testimonianze raccolte in quasi quattro anni di ricerca sul campo dell'istituzione

436 Paolo Puppa, *La voce cit.*, p. 167.

437 Ascanio Celestini, *La pecora nera cit.*, p. 92.

438 *Idem*, p. 64.

439 *Ibidem*, p. 94.

440 Nel momento finale in cui il personaggio tiene in mano un mattone e vede se stesso lontano circa venti metri dal muro che, probabilmente, lo separa dal proprio futuro (“[...] non era mai stato così lontano da un muro [...]”, da Ascanio Celestini, *La pecora nera cit.*, p. 93) innesca la vera catabasi che attende l'«io» narrante poiché nell'affresco monologante dipinto da Celestini, in relazione al protagonista non si parla tanto di percezione «di» sé, quanto di visione «del» sé (non «di» sé): l'identità, per l'autore-attore, è il risultato di uno sdoppiamento – probabilmente di suggestione teatrale (?) – dell'«io» scisso tra il presente di una condizione segregante e un passato identitario che ha cancellato progressivamente ogni traccia «di» sé e «del» sé.

manicomiale, dipinge il suo calvario in un monologo all'interno del quale la sua piccola storia attraversa una poetica del ricordo in cui biografia, ricerca sul campo, testimonianze dirette ed invenzione narrativa si condensano in un monologo che agisce per «immaginazione» e «visualizzazione». Queste due tipologie di esperienza fanno appello ad una precisa attività cerebrale dello spettatore il quale, come sostiene l'autore, mutuato dall'esempio dell'«io» narrante che tenta una riappropriazione ed una visualizzazione «di» sé e «del» sé, non si sofferma sulle immagini, “[...] non vede più dove sono io e dov'è lui [...]”⁴⁴¹, ma “[...] vede in una terza parte dove sono collocate le immagini del racconto [...]”⁴⁴².

Tale oscura (terza) regione condensa le visioni dello spettatore che rappresentano l'obiettivo principale della possibile drammaturgia proposta da Ascanio Celestini, ovvero la costruzione di un «memoriale» in cui la dinamica del ricordo collega il tempo dei fatti narrati (il passato) al tempo dello spettatore, alla contemporaneità (il presente) attraverso una scrittura che tematizza grammaticalmente l'immanenza e la immediatezza del tempo presente: “[...] la memoria è una cosa sempre presente, perché io *oggi* ricordo, *adesso* ricordo, e ricordo perché ho una motivazione presente per raccontare un fatto. Per me la memoria è la capacità di mettere in corrispondenza due fatti, uno di cronaca e uno storico, di ritrovare nel passato il senso di quello che accade nel presente. Ciò che ci è ancora troppo vicino, che appartiene alla cronaca, non si può raccontare; ma può evocare una memoria del passato che gli dà un senso [...]”⁴⁴³.

Nell'affermazione utilizzata da Celestini l'organizzazione drammaturgica fa sì che la memoria si manifesti in quanto corrispondenza tra l'immanenza dei fatti cronachistici coniugata al presente ed un passato che dalla Storia dialoga incessantemente col presente e, quindi, col futuro: l'interesse di Celestini per il passato acquisisce un carattere profondamente evocativo poiché esso rappresenta quel suono della memoria che viene riportato alla luce attraverso la declinazione del racconto.

Il testo teatrale vive in Celestini di tali oscillazioni ed ibridazioni continue tra storia e cronaca la quale, a differenza di quanto propinato dalla televisione e dai mezzi di informazione, non può tradursi in racconto ma può, invece, essere utilizzata come strumento per una evocazione di memorie antiche all'interno delle quali la Storia agisce come mortifera e fissa disfatta dove serpeggiano ingiustizie e atrocità: “Io sono nato negli anni Sessanta. I favolosi anni Sessanta. [...] Solo negli anni Sessanta la guerra era una cosa lontana che non ci pensava nessuno. Tutti volevano nascere negli anni Sessanta, ma nella vita tutto si può cambiare, tranne la data di nascita. [...]”⁴⁴⁴.

Il lessico tipicamente quotidiano utilizzato dall'autore-attore proietta il racconto in un sentimento di

441 Nicola Pasqualicchio, *Soli in scena* cit., pp. 163.

442 *Idem*, pp. 163, 164.

443 *Ibidem*, p. 164.

444 Ascanio Celestini, *La pecora nera* cit., p. 7.

immanenza e, allo stesso tempo, di radicata presenza ove l'identità appare costantemente plasmata. Il monologo appare, in tale contesto, come la concreta formalizzazione di un attraversamento memoriale ove l'identità e la presenza si fanno puro testo, puro linguaggio, poiché l'obiettivo principale dell'attore-autore è aspirare ad una drammaturgia che abbia la medesima capacità della comunicazione orale tra le persone e che, quindi, agisca come «drammaturgia del quotidiano» riscontrabile anche in opere quali *Radio clandestina* (2000) e *Storie di uno scemo di guerra* (2005) dove l'oralità gioca un ruolo centrale nella composizione drammaturgica.

La scrittura di Celestini farcisce la cultura orale di tutto ciò che ha attraversato sia la propria esistenza, sia la traduzione di una oralità in sé che tende sempre più a farsi testo scritto.

Biografia e cultura orale si fondono in una retorica monologante che evoca i fatti passati per fare appello ad una coscienza collettiva all'interno della quale si instaura il meccanismo della memoria.

Paolo Puppa sostiene che è possibile riscontrare nella drammaturgia di Celestini delle particolarità sintattico-lessicali tipiche dell'oralità, come ad esempio accade in *Radio Clandestina*, monologo del 2000 che ha come contributo storiografico il testo di Alessandro Portelli, *L'ordine è stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*⁴⁴⁵ (1999) e che rappresenta per Celestini quell'esercizio lessicale attraverso il quale plasmare l'idea di un passato costantemente evocato dall'«io» narrante come strumento per una riappropriazione identitaria.

L'essenzialità drammaturgica di *Radio Clandestina*, come ha intuito lo stesso Portelli, si materializza in un discorso monologante ove la tensione drammatica destinata alla ricezione dello spettatore, oltre ad essere contrappuntata dal personaggio della «bassetta», viene plasmata all'interno di un sistema narrativo in cui l'oralità assume una precisa connotazione linguistica attraverso la quale Celestini racconta l'orrore della guerra e del massacro facendo sì che lo spettatore ritrovi il passato e alimenti la propria componente emozionale attraverso un linguaggio che marca “[...] lo scarto tra il passato della storia e il presente del racconto [...]”⁴⁴⁶.

La Storia e la guerra, in Celestini, divengono le tracce di un repertorio antico riportato alla luce attraverso un tipo di retorica che fa appello direttamente a tutto quel sistema di racconti tipici della tradizione orale e delle culture popolari all'interno delle quali la scarsità di mezzi e la povertà hanno

445 Alessandro Portelli dichiara apertamente, nella prefazione al monologo di Celestini, di voler realizzare dal suo testo una sorta di adattamento teatrale immaginando il tutto come “[...] una specie di sacra rappresentazione collettiva [sulla falsariga di alcune tragedie eschilee come, ad esempio, *Le troiane*]: sia perché ho sempre pensato alla scrittura della storia orale come a una specie di oratorio, con i corali intrecci e contrappunti di voci plurali, le ampie «arie» solistiche, il recitativo dello storico a connettere tutto; sia perché me lo suggeriva la presenza dominante della morte in questa storia [...]” (da Alessandro Portelli, *Ascanio Celestini, o dell'essenzialità*, prefazione a Ascanio Celestini, *Radio Clandestina, memoria delle Fosse Ardeatine*, Donzelli, Roma, 2005, p. 10). È proprio Mario Martone, autorevole voce nel panorama teatrale contemporaneo, a suggerire a Portelli la figura di Ascanio Celestini che conferisce al testo una certa levità oltre ad un profondo e umoristico senso dell'assurdo ed un'essenzialità della comunicazione drammatica che dilata e sviluppa il senso stesso della tragedia.

446 Alessandro Portelli, *Ascanio Celestini, o dell'essenzialità* cit., p. 13.

sviluppato, anche nella narrazione, delle poetiche di sottrazione quali: “[...] fare tutto col meno possibile, dire universi interi con toni ritenuti e formule compatte, mettere da parte materiali e parole per riusarli, riempire le notti e le piazze con una voce, un corpo, forse uno strumento, magari un cartellone, e con l'immaginazione di chi guarda e ascolta [...]”⁴⁴⁷.

In *Radio Clandestina*, attraverso la narrazione lo spettatore riesce ad immaginare la tragedia, ovvero tende ad una convergenza di sguardi con il «narratore» il quale fa passare il racconto attraverso il proprio corpo, proiettandolo direttamente nella mente dello spettatore e facendo sì che la storia raccontata non solo si trovi in perfetto sincronismo con la vicenda personale di chi racconta, ma soprattutto faccia in modo che ognuno recepisca quel fatto narrato come una «sua» storia.

La Storia, presentata in un linguaggio che sottende la levitas delle fiabe e del racconto di tradizione popolare, è trasmessa allo spettatore anche attraverso un tipo di drammaturgia spaziale e sonora che contrappunta e contiene la scrittura, affinché l'evento performativo, all'interno del quale viene celebrata la potenza immaginifica del racconto, si manifesti come sintesi di tre differenti tipologie di drammaturgia: «verbale» (il monologo, il testo in sé), «spaziale» (la scenografia) e «sonora» (i suoni, i rumori, le voci registrate e le musiche di scena).

L'essenzialità della componente scenografica, infatti, fa sì che i piccoli elementi utilizzati da Celestini agiscano come altrettanto piccole macchie di inchiostro da cui stillano (piccole) parole fuse nella gestione spaziale degli oggetti di scena che collaborano alla scrittura dell'evento performativo facendo appello direttamente all'immaginazione degli spettatori: in *Radio Clandestina*, ad esempio, le lampadine appese ad una sorta di albero guidano lo spettatore all'interno della narrazione, non mostrandone il contenuto, ma facendo muovere per intermittenze l'andamento del racconto. In questo caso, la scenografia segna il tempo del racconto che scivola inesorabilmente su tutto quel sistema di suoni che fa penetrare la Storia nel racconto anche attraverso un uso delle musiche di scena – spesso brani dell'epoca – che rappresentano un preciso tessuto sonoro all'interno del quale i rumori, i suoni e le registrazioni originali – la voce di Pier Paolo Pasolini che, nel finale, recita *La Terra di Lavoro*, componimento tratto da *Le ceneri di Gramsci* – agiscono, da un punto di vista tecnico, in quanto elementi di interpunzione, pause e fratture tra un momento drammatico e l'altro.

Da un punto di vista tematico, i suoni e le registrazioni fanno appello ad una memoria collettiva e, a differenza dei documenti originali utilizzati da Paolini in *Ausmerzen*, rimandano ad un valore della testimonianza che fa oscillare la narrazione tra fantasia e realtà, amplificandone il carattere epico: “[...] cerco di capire come la fonte orale non soltanto come persona che racconta ma anche proprio come fonte sonora nel momento in cui diventa registrazione può continuare a essere qualcosa che

447 Alessandro Portelli, *Ascanio Celestini, o dell'essenzialità* cit., p. 14.

non sia semplicemente documentazione ma per me è anche tanto evocativa la cosa, ma evocativa nel senso che proprio aiuta lo spettatore ad allontanarsi dalla storia verso le sue immagini [...]”⁴⁴⁸.

Se in Paolini i documenti accompagnano lo spettatore all'interno dei fatti storici agendo direttamente come concreti elementi testimoniali e prove di colpe passate, in Celestini le registrazioni e i fatti storici in sé hanno un valore profondamente poetico, ovvero collaborano alla elaborazione dell'emozione nel sistema di ricezione dell'evento performativo da parte dello spettatore.

Il carattere performativo delle registrazioni audio consente, quindi, allo spettatore di tracciare una netta divisione tra vicenda narrata ed immaginazione, due entità ben definite nei monologhi di Celestini e messe in sintonia attraverso la forza evocativa, immaginifica e catartica della parola narrante.

L'idea di una drammaturgia possibile, in Celestini, sta proprio in tale meccanismo di oscillazione tra un racconto che, come ha intuito Patrizia Bologna, conserva “[...] il dramma in quanto altrove che si incarna nell'attore [...]”⁴⁴⁹ ed il dramma in sé che “[...] viene usato per essere introdotto in una struttura epico-narrativa senza che essa venga snaturata [...]”⁴⁵⁰.

Tale oscillazione si manifesta con una certa forza anche in *Storie di uno scemo di guerra* (2005) – monologo concepito come un dramma storico-corale in forma di monologo i cui personaggi vengono elencati all'inizio dell'edizione Einaudi quasi fossero le *dramatis personae*⁴⁵¹ di un comune testo di drammaturgia – in cui dramma e racconto si incontrano in un tipologia di discorso monologante scisso in ventisei personaggi che brulicano nella narrazione e che si presentano come un grande affresco popolare della Roma liberata dalle truppe americane.

Storie di uno scemo di guerra è un affresco drammatico in forma di monologo all'interno del quale la scrittura tende inesorabilmente alla verbalizzazione di un discorso orale denso di un sapiente

448 Intervista di Patrizia Bologna ad Ascanio Celestini, Milano 11 marzo 2004 e contenuta in Patrizia Bologna, *Un'immobilità potentissima. Il teatro non povero di Ascanio Celestini* in Gerardo Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno XI – numero 2 – dicembre 2005, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2005, p. 20.

449 *Idem*, p. 21.

450 *Ibidem*, p. 21.

451 Le *dramatis personae* di *Storie di uno scemo di guerra*: Nino, il sor Giulio, l'uomo dietro alla grata, la sora Irma, il parente della sora Irma, il tedesco con la chiazza in faccia, il ragazzino invecchiato, il barbiere, il cane del barbiere, il ragazzino paraculo, il guardiano dei porci, il soldato russo con le scarpe belle, Primo, Giubileo, l'impiegato del ministero fissato con i lavaggi scientifici, Majocchetti, sua figlia, il principe dei barbari, il servo e la figlia del servo, le sorelle polacche, i tedeschi, l'americani, i russi, i cinesi e l'indiani dell'India, le scimmie civili, le mosche pacifiche, i vivi, i morti, i resuscitati (da Ascanio Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, Einaudi, Torino, 2005). Il sistema delle *dramatis personae* si ritrova anche nell'edizione del romanzo in forma di monologo *Lotta di classe* (2009) ove ad ognuna delle quattro parti in cui l'opera è divisa corrisponde uno dei personaggi della storia narrata: Prima parte – Salvatore, il fratello piccolo; Seconda parte – Marinella; Terza parte – Nicola, il fratello grande; Quarta parte – La signorina Patrizia (da Ascanio Celestini, *Lotta di classe*, Einaudi, Torino, 2009).

utilizzo del dialetto, delle espressioni vernacolari⁴⁵² e delle metafore – figure retoriche che sottolineano, nel testo, una spiccata verve letteraria – in una Roma immediatamente successiva al secondo conflitto mondiale che pare ricordare certe città martirizzate durante le guerre jugoslave del 1991-1995, come Srebrenica o Sarajevo, dai muri segnati dai bombardamenti “[...] come se invece delle bombe ci fossero piovute lamette [...]”⁴⁵³ e dalle cui strade si leva “[...] una puzza che si porta dietro dai secoli, una puzza originaria e antica quanto il peccato [...]”⁴⁵⁴ ed ancora: “[...] una puzza che si prendeva su di sé tutta la mondezza del creato [...]”⁴⁵⁵.

La puzza pare rappresentare quella traccia indelebile di una disfatta antica che si manifesta attraverso una percezione olfattiva di marcescenza, fumo, polvere da sparo, fame e miseria, elementi tipicamente postbellici che fanno della Roma di cui parla Celestini una città molto simile alla Napoli descritta da Curzio Malaparte nel romanzo *La pelle* (1949) ovvero uno complesso urbano stagiato nettamente sull'apocalisse e sul disastro. È proprio il senso dell'apocalisse e della disfatta finale di biblica memoria che aleggia come un leitmotiv all'interno dell'intero monologo attraverso l'espressione “[...] durante la guerra la notte era la fine del mondo [...]”⁴⁵⁶ che rintocca nel testo come una campana a morto e che, all'inizio del capitolo quinto, dipinge la notte con tratti funerei e silenziosi attraverso un tipo di registro scisso a metà tra il senso della fiaba e l'orribile realtà della morte: “[...] Senza tutta la caciara dell'esseri umani, per dodici ore ci stava solo il silenzio e le finestre chiuse. Le nove di sera e le cinque di mattina si rassomigliavano come due minuti dello stesso quarto d'ora, e da Val Melania al Quadraro era tutto un chiacchiericcio di grilli. [...] La sera c'avresti potuto passare un velo di zucchero e la mattina lo ritrovavi ancora lì che neanche le mosche c'avevano camminato. Ogni tanto passava un medico o un'ostetrica per qualche urgenza. Ci camminavano i preti chiamati per l'estrema unzione. Si sentiva il raschio di un motore o le chiacchiere di qualche soldato ubriaco che andava a puttane, ma per il resto Roma pareva Pompei dopo il vulcano. Poi arrivava l'alba e le strade con la guazza che c'era cascata sopra erano lucide come se c'avevano appena passato la cera. Era una cosa da levarsi le scarpe e camminare come l'arabi che vanno in moschea [...]”⁴⁵⁷.

In questa atmosfera scissa tra fiaba e morte i personaggi dell'affresco monologante si muovono come figure scanzonate che scivolano su di un filo sospeso sull'abisso, col fare funambolico di una parata circense in cui, alla maniera felliniana, marcia instancabilmente quello che Puppa definisce il

452 Le espressioni vernacolari che seguono guizzano nel testo marcandone la spiccata oralità: «spicciavamo», «baruffa di gente», «sbreccolarlo», «impainato», «stortignaccola», «sderenato», «prescia», «pipinara», «puncicava».

453 Ascanio Celestini, *Storie* cit., p. 41.

454 *Idem*, p. 137.

455 *Ibidem*, p. 121.

456 *Ibidem*, p. 21.

457 *Ibidem*, p. 21.

“[...] buffonesco corteo di *freaks* [...]”⁴⁵⁸ che con fare tra il lugubre, il funereo e il comico fa appello direttamente ad una memoria infantile, ad un corollario di creature che aleggiano nel ricordo e che paiono sempre di più mutuati da certe atmosfere cinematografiche: “[...] Mio padre ha raccontato questa storia per tutta la vita. Io l'ho ascoltata per trent'anni. [...] L'ha raccontata fino alla fine. Pensava che era 'na bella storia. Una cosa da farci un film [...]”⁴⁵⁹.

Il riferimento di Celestini alla Storia come film è fondamentale poiché il ricordo innesca tutto un caleidoscopio di immagini latenti che si concretizzano nella elaborazione di una storia che si racconta proprio perché generante visioni divise a metà tra fantasticherie magiche e virulente immagini di morte e di disfatta come le mosche di cui l'autore decanta le qualità coprofaghe e che non possono non rimandare alle immagini delle Erinni sartriane a conclusione della tragedia *Le mosche* (1943), oppure a certe figurazioni tratte direttamente dalla commedia aristofanesca o dalla comicità alacre di alcuni episodi delle *Metamorfosi* (II sec. d. C.) di Apuleio.

Tra dolore e meraviglia, il monologo di Celestini fa della narrazione un'eredità che necessita di essere tramandata per potersi assicurare, nel tempo, un incessante processo di vivificazione attraverso un fluire monologante in cui convergono sia le dinamiche dell'immaginazione, sia la scansione storica degli eventi che sconvolgono Roma il 4 giugno del 1944: “[...] Devo dire che certe cose l'ho sentite da qualcun altro e parecchie me le sono inventate. Ma la sua storia del 4 giugno 1944 l'ha raccontata veramente per tutta la vita. Era proprio la sua, quella che gli dicevamo «parla del tedesco che s'è fatto pisciare in testa ... parla della cipolla ... » e lui raccontava. L'ha raccontata fino alla fine. [...] Verso la metà di febbraio ha perso la voce [...]”⁴⁶⁰.

Storie di uno scemo di guerra si chiude con l'immagine della città – probabilmente parafrasando Eugenio Montale – vista come “[...] un secchio pieno di cocci [...]”⁴⁶¹ dove – magari pensando al Foscolo dei *Sepolcri* – “[...] L'unica cosa sana era il sole”⁴⁶²: un sole che, eterno, suggella il racconto e non cesserà mai di risplendere gettando i propri dardi infuocati sul grande affresco delle sciagure umane di cui, attraverso il monologo, si cantano le memorie e le conseguenze.

458 Paolo Puppa, *La voce* cit., p. 164.

459 Ascanio Celestini, *Storie* cit., p. 153.

460 *Idem*, pp. 153-154.

461 *Ibidem*, p. 156.

462 *Ibidem*, p. 156.

4 – Marco Baliani, per una teoria della narrazione monologante

Il discorso sul monologo italiano contemporaneo getta le basi, nella poetica di Marco Baliani, di quella che si potrebbe definire una teoria della narrazione monologante, ovvero una precisa attività nel panorama drammaturgico della nostra era che, a partire dagli esempi di Marco Paolini e Ascanio Celestini, tratta la questione della narrazione intesa non solo come dimensione performativa della scena che ha, a monte, una resa drammaturgica (testuale/letteraria) della performatività (spettacolare/esecutiva), ma fa appello direttamente ad una filosofia del raccontare che rende la figura di Baliani un punto di riferimento per la comprensione della natura processuale della narrazione, soprattutto nel momento in cui la narrazione stessa si sviluppa direttamente dalle pratiche memoriali.

Paolo Pupa ama definire Marco Baliani il più “[...] ascetico tra i *performers narratori* [...]”⁴⁶³ ed il più legato ad una dimensione puerocentrica che, nel tempo, ha forgiato in lui una certa consapevolezza del ritmo della narrazione, della dinamica timbrica che sviluppa l'incedere del racconto e soprattutto la necessità di un tipo di linguaggio che sia il più efficace possibile e che veicoli in maniera diretta il processo di narrazione verso lo spettatore. La memoria teatrale di Baliani oscilla tra lotta radicale – con un'azione diretta e specifica nei quartieri del degrado proletario – e dimensione fiabesca che lega l'attore verbanese all'immaginario infantile metropolitano che si traduce in spettacoli importanti quali, ad esempio, il *Pinocchio Nero* del 2005. Tali memorie teatrali fanno sì che l'attività narrativa di Baliani verta prettamente su una prevalenza netta del processo comunicativo rispetto alle esigenze estetiche, poiché egli tende a condensare le dinamiche dell'uomo di teatro totale, impegnato sia nella creazione di spettacoli corali con un numero esorbitante di attori – come accade ad *Antigone delle città* e ad *Antigone della terra* dove Baliani impegna circa cento attori nella realizzazione di una messa in scena itinerante per le strade di Bologna – sia in spettacoli da attore solista in cui utilizza il sistema narrativo per tematizzare una teoria della narrazione a teatro. A differenza di Paolini e Celestini che agiscono come drammaturghi in senso strettissimo – considerando anche le numerose edizioni a stampa dei loro monologhi – Marco Baliani è prevalentemente un uomo di teatro, un attore-autore per il quale non si parla tanto di produzione drammaturgica in sé – egli ha sempre nutrito una certa diffidenza per le edizioni a stampa dei propri pezzi solisti – quanto di partitura, ovvero di un tipo di testo scritto che sia la “[...] trascrizione più fedele di un racconto orale [...] [dato che] lo scrivere è altra faccenda dal raccontare oralmente [...]”⁴⁶⁴.

463 Paolo Pupa, *La voce* cit., p. 171.

464 Marco Baliani e Oliviero Ponte di Pino, *L'attore nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Patalogo 18*, Ubulibri, Roma, 1995, pp. 158-160.

Con Baliani ci troviamo di fronte a quello che gli studiosi del monologo contemporaneo come Puppa, Guccini, Soriani e De Marinis hanno definito, attraverso una nomenclatura mutuata direttamente dal lessico musicale, come «assolo di narrazione», ovvero come momento drammatico a sé in cui – spesso attraverso l'utilizzo di una fredda terza persona che fa allontanare lo stile del racconto dall'autobiografismo e dalle immedesimazioni dirette con l'«io» narrante di Celestini e Paolini – il «narratore» subisce quella che Gerardo Guccini definisce «oggettivazione plastica della funzione autore»⁴⁶⁵. Tale tecnica, di cui viene riconosciuta la paternità e l'utilizzo al solo Baliani, permette al «narratore» di stimolare un processo di visualizzazione di quanto viene descritto dall'autore che, nel momento dell'esecuzione, attraversa il canale vocale creando una commistione di tempi e di ritmi tra l'oggetto narrato e il momento stesso della narrazione che innesca, nella figura di Baliani, “[...] l'impressione suscitata dalle cose che descrive mentre accadono finendo per non distinguersi più dal personaggio che le percepisce allo stesso tempo: mentre la voce racconta, la mimica prepara infatti la tensione emozionale del personaggio, che, quando la storia gli porge battute da dire in prima persona, è già figurativamente presente e non deve fare altro che impossessarsi della voce fino allora impegnata nel racconto in terza persona mentre lui, il personaggio, già occupava il campo visivo del pubblico [...]”⁴⁶⁶.

Agendo in questo modo, la narrazione fa sì che la diegesi dilati il meccanismo di percezione degli spettatori, come è possibile constatare nella importante definizione di Roberto Fiaschini riportata nell'articolo di Guccini, “[...] in una sensazione di pienezza che ci si porta dietro anche alla fine dello spettacolo, quando il racconto prosegue e continua a vivere nei racconti che ci facciamo ritornando a casa, magari fino a notte fonda [...]”⁴⁶⁷.

In Baliani, la percezione del monologo – nel momento in cui viene innescato il movimento esecutivo/performativo – si dipana in una sensazione eterale della potenza del racconto che dalla narrazione in sé si traghetta nella vita, nel ricordo e nella memoria di ogni singolo spettatore in modo che, in riferimento alle parole di Puppa, gli elementi ricettivi di stupore e commozione si sviluppino attraverso una «rotazione continua»⁴⁶⁸ che oltre a veicolare la percezione, fa sì che a livello drammaturgico il monologo agisca in quanto strumento narrativo all'interno del quale imprigionare l'essenza stessa del dramma perché – come scrive Baliani a proposito di *Kohalhaas* monologo del 1990 e tratto dal racconto *Michael Kohalhaas* (1808-1810) di Heinrich von Kleist – il

465 Gerardo Guccini, *Il teatro narrazione: fra “scrittura oralizzante” e oralità-che-si-fa-testo* in Gerardo Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno X – numero 1 – luglio 2004, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2004, p. 17.

466 *Idem*, p. 17.

467 Roberto Fiaschini, *Introduzione* a Fiaschini, Ghiglione (a cura di) *Marco Baliani, racconti a teatro*, Loggia de' Lanzi, Firenze, 1998, p. 9.

468 Paolo Puppa, *La voce* cit., p. 175.

vero problema dell'attore-autore è considerare “[...] quanta parte di dramma si può tener dentro a una struttura epico-narrativa [...] [poiché] il teatro epico è un teatro che mostra diversi conflitti, non uno solo [...]”⁴⁶⁹ e, soprattutto, tener conto che “[...] dramma significa coinvolgimento, interiorità, psicologizzazione del personaggio [...]”⁴⁷⁰.

Attraverso la mediazione del monologo, da un'attenta analisi dell'idea che sta alla base di *Kohalhaas*, la struttura narrativa sembra risolvere ed esaudire quella necessità di cui parla Szondi in *Teoria del dramma moderno* dichiarando apertamente la necessità di una forma drammatica che traduca l'accadere, il tempo presente e soprattutto una dimensione intersoggettiva che fa appello all'interiorità del personaggio narrante.

La narrazione, per Baliani, è la messa in forma di un'intersoggettività che necessita di un certo tipo di scrittura drammatica per plasmarsi formalmente poiché il monologo, stando a quanto sostiene Szondi, è la categoria formale all'interno della quale inscrivere il percorso della intersoggettività. Attraverso il monologo il personaggio narra di sé del sé, della necessità di rimettere insieme i pezzi della propria memoria intesa come lavoro narrativo; tutta la ricerca di Baliani in campo drammaturgico è condensata nel tentativo di voler gettare le basi di una sorta di (possibile)⁴⁷¹ drammaturgia del racconto che proietti il «dramma» all'interno di una indagine dell'io che abita e si vivifica attraverso le dinamiche del «racconto», divenendo (l'io) quello che Adriana Cavarero, nel saggio *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*⁴⁷², definisce «sé narrabile»⁴⁷³ che, in Baliani assume,

469 Marco Baliani, Remo Rostagno, *Kohalhaas*, Edizioni Corsare, Perugia, 2001, p. 20.

470 *Idem*, p. 29.

471 Si potrebbe affermare che ogni artista monologante è il depositario e il creatore di possibili mondi drammaturgici che corrispondono non solo a delle dinamiche biografiche e personali – magari legate ad una memoria letteraria – ma trascendono l'universo della scrittura per traghettarsi verso il pluriverso dello spettacolo, della mediazione esecutiva e, quindi, della veste registica. Ogni universo drammaturgico corrisponde ad una diversa concezione di messa in scena poiché l'identità esecutiva dell'interprete risulta profondamente legata a dinamiche testuali facendo sì che ogni monologo corrisponda ad una diversa idea di teatro in senso totale.

472 Il testo di Adriana Cavarero rappresenta un elemento bibliografico importante, nella produzione drammatica di Marco Baliani e specialmente per quanto riguarda il monologo *Identità* del 2015 scritto in collaborazione con Maria Maglietta in cui la problematicità dell'identità dell'individuo si dipana in un discorso monologante ove le digressioni, i pensieri, le metafore e gli inserti metanarrativi tentano di rimettere insieme i frammenti di un io narrante e smembrato che necessita di una nuova riformulazione. Nel testo di Baliani/Maglietta, oltre al riferimento al saggio della Cavarero sono presenti altri inserti metadiegetici quali: *L'identità* di Amin Maalouf, *L'altro* di Ryszard Kapuscinski e *La conquista dell'America* di Tzvetan Todorov. A proposito del concetto di identità, in riferimento diretto al suo monologo, Baliani sostiene che “[...] Nei secoli ma anche in tempi a noi prossimi, esaltando la parola *Identità* abbiamo visto compiersi massacri, negandola abbiamo visto compiersi stermini. Identità religiosa, identità etnica, identità sessuale, identità nazionale, identità genetica, identità biologica, l'elenco potrebbe continuare a lungo. Dalla modernità in poi, questa parola è stata esaltata o negata, piegandosi ad essere di volta in volta una classificazione burocratica, una schedatura poliziesca, un valore per cui lottare, una richiesta di riconoscimento, una affermazione religiosa, etnica, ideologica [...]” (Nota critica di Marco Baliani a *Identità*, reperibile all'indirizzo: <http://www.marcoaliani.it/identita/>).

473 Scrive Adriana Cavarero: “[...] Il sé narrabile, come aspetto costitutivo dell'unicità, non è pertanto il frutto di un'esperienza intima e separata, ossia il *prodotto* della nostra memoria. Non è né l'esito fantasmatico di un progetto, né il protagonista immaginario della storia che vorremmo avere. Non è una *finzione* che possa distinguersi dalla *sua realtà*. Esso è piuttosto il sapore familiare di ogni sé nella distensione temporale del suo consistere in una storia di vita che è questa e non altra. La qual cosa assurge a un principio generale: perché all'esperienza per cui l'io è immediatamente, nel sapore irriflesso dell'esistere, il sé della propria memoria narrante, corrisponde la percezione

allo stesso tempo, la forma ibrida di soggetto ed oggetto dell'atto di memoria che diviene, attraverso il monologo, un concreto atto narrativo.

In *Kohalhaas* la memoria (si) racconta mediante un «sé narrabile», ovvero attraverso una dinamica intersoggettiva che corrisponde a quello che Marco Baliani identifica come «corpo narrante».

Il «sé narrabile» ha bisogno di un «corpo narrante» per manifestarsi nella forma drammatica intersoggettiva di un monologo all'interno del quale l'oggetto della narrazione è proprio l'attore, colui che racconta una storia in cui si trova un personaggio che parla di sé in un monologo ove, a partire dal modello della fiaba, Baliani innesca un (classico, tradizionale e codificato) gioco scenico di entrate e uscite dai vari personaggi che brulicano nella vicenda e che, per manifestarsi, necessitano della mediazione del corpo e della vocalità dell'attore, stando alle parole di Silvia Bottirolì, “[...] senza però spezzare mai la cornice epica custodita dall'io narrante [...]”⁴⁷⁴.

La tensione drammatica, in *Kohalhaas* fa sì che tra narratore e personaggio si crei un tipo di rapporto simbiotico che raggiunge toni spiccatamente epici nel momento in cui il protagonista viene condannato all'impiccagione e all'attore non resta altro da fare che interrompere il processo di immedesimazione e lasciar filtrare la scena della morte attraverso uno sguardo esterno ai fatti che spezza quella unità dell'identità dell'io narrante in due figure distinte: da una parte il personaggio protagonista che muore e, dall'altra, il narratore che si stacca dal «costume» del personaggio evidenziando quel concetto espresso dalla Cavarero secondo cui l' “[...] inizio del sé narrabile e l'inizio della sua storia sono sempre un racconto fatto dagli altri [...]”⁴⁷⁵.

L'unità dell'io narrante è “[...] la storia di qualcuno narrata dall'inizio alla fine [poiché] l'identità di un essere unico ha la sua unità tangibile nel racconto della sua storia [...]”⁴⁷⁶: tale storia diviene la concreta testimonianza drammatica di un complesso processo di immedesimazione che si materializza in quel punto che lo stesso Baliani definisce «incandescente» e “[...] capace di generare a sua volta nell'ascoltatore [è interessante il fatto che Baliani parli di «ascoltatore» e non di «spettatore»] un mondo di visioni, non necessariamente coincidenti con le mie [...]”⁴⁷⁷.

Il mondo di visioni di cui parla Baliani fa appello direttamente ad una memoria collettiva che, smembrata dalle continue ingiustizie e orribili deviazioni di rotta della Storia, necessita di una ricomposizione narrativa attraverso un tipo di affabulazione che, come è possibile constatare nei

dell'altro come il sé della sua propria storia. [...] *chi* ci appare si mostra unico nella forma corporea e nel suono della voce, ma che questo *chi* viene anche già da noi percepito come un sé narrabile con una storia unica. [...]” (Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 49).

474 Silvia Bottirolì, *Il narratore e i suoi personaggi. Un percorso attraverso il teatro di Marco Baliani* in Gerardo Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno X – numero 1 – luglio 2004, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2004, p. 32.

475 Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi cit.*, p. 55.

476 *Idem*, p. 56.

477 Nota critica di Marco Baliani a *Kohlhaas* reperibile all'indirizzo: <http://www.marcobaliani.it/kohlhaas/>

monologhi *Corpo di stato. Il delitto Moro: una generazione divisa* (1998), *Terra promessa, briganti e migranti*⁴⁷⁸ (2011) o nel recentissimo *Trincea* (2016), attraversa i fatti storici in una sorta di contrappunto drammatico, un po' come accade al Paolini di *Vajont*.

Nel caso specifico di *Corpo di stato*, Storia e biografia si intrecciano nel punto di vista del «narratore» in una poetica della testimonianza attraverso la quale Baliani si ritrova nel 1998 a raccontare il sé coniugato a vent'anni prima (1978) nella elaborazione di un complesso drammaturgico in cui – grazie alla collaborazione della drammaturga Alessandra Ghiglione – “[...] seleziona e ricompone un materiale esperienziale disordinato e doloroso, e tenta in questo modo di dargli un senso – che forse non esiste, e che senz'altro resta venato da domande e inquietudini profonde [...]”⁴⁷⁹.

La Storia, in Baliani, si pone come corollario di questioni irrisolte e patrimonio memoriale da ricomporre e risistemare – come a proposito dell'identità collettiva nel monologo *Identità* del 2015 – attraverso un sistema narrativo in cui il narratore tende a percepire se stesso come uno straniero, un reduce⁴⁸⁰ e un testimone di eventi troppo «densi» che necessitano di una risistemazione per evitare che l'azione nefasta del tempo e della vecchiezza – citando un celebre enunciato da *Il rovescio e il dritto* (1937) di Albert Camus – stenda “[...] sulle cose del mondo un manto spesso di oblio [...]”⁴⁸¹.

478 In questo monologo Baliani ripercorre alcuni fatti relativi al fenomeno del brigantaggio nell'Italia del 1861 attraverso un tipo di drammaturgia che mira a osservare gli eventi dell'epoca, ricostruire le circostanze e fare luce su certe ambiguità che stanno alla base di alcune questioni brigantesche e risorgimentali. *Terra promessa*, nella propria composizione drammatico-esecutiva, ricorda moltissimo la struttura di *Ausmerzen* di Marco Paolini poiché, nella messa in scena curata da Felice Cappa, Baliani interagisce con degli schermi sovrapposti dove appaiono altri personaggi evocati dal narratore stesso e che – oltre ad agire in quanto presunte testimonianze dirette dell'epoca in cui sono ambientati i fatti – rappresentano ulteriori punti di vista attraverso i quali si struttura l'intera narrazione come se il tutto fosse immortalato in un grande affresco ottocentesco. In *Terra promessa*, pertanto, si può notare un utilizzo poetico del punto di vista dei vari personaggi intesi non solo come evocazioni dalla Storia, ma come cristallizzazioni della figura stessa del narratore.

479 Silvia Bottiroli, *Il narratore* cit., p. 33.

480 Il personaggio del reduce è centrale nell'ultimo monologo di Baliani, *Trincea*, in cui l'attore innesca un profondo processo di immedesimazione con il corpo di un anonimo soldato combattente durante la Prima Guerra Mondiale il quale dipinge attraverso le parole una dimensione dell'orrore che diviene la testimonianza diretta di una tipologia di esistenza con la quale anche l'attore stesso (oltre lo spettatore) instaura un rapporto di percezione. In *Trincea* il tempo della sopravvivenza si sintetizza, per Baliani, “[...] in un puro denso presente, un tempo inceppato nella minuta quotidianità della sopravvivenza, fatto di gesti folli divenuti normali, di azioni compiute per inerzia, senza speranza di cambiamenti. La percezione del tempo impedisce alla parola di farsi discorso, essa gira in un flusso vegetativo e semidormiente, si etilizza, ubriaca di terrore o di fame o comunque di mancanze. La narrazione non può espletarsi in un flusso temporale continuo lineare e accertato da un inizio e una fine, ma viene spezzata, impossibilitata a compiersi, gli improvvisi vuoti dell'anima non sono più ricomponibili né colmabili in parole, il vivere diviene un inarrestabile fluire di frammenti, come frammentato appare il Tempo per chi in ogni istante è sottoposto alla casualità di un morire inutile e atroce [...]” (Nota critica di Marco Baliani a *Trincea*, reperibile all'indirizzo: <http://www.marcobaliani.it/trincea/>). Per Baliani, *Trincea* rappresenta una profonda riflessione sul tempo e sulla Storia che agisce per fratture e fa della vita dell'io narrante un monologare sonnambulo e vegetale che si materializza anche nel contributo scenografico di Lucio Diana alla messinscena di Maria Maglietta che avvicina al corpo reale dell'attore un fantoccio raffigurante, probabilmente, quel compagno massacrato dalla bocca digrignata rivolta al plenilunio di rimando diretto alla *Veglia* ungarettiana.

481 Nota critica di Marco Baliani a *Corpo di stato. Il delitto Moro: una generazione divisa*, reperibile all'indirizzo: <http://www.marcobaliani.it/corpo-di-stato/>

La citazione di cui sopra e l'immagine del narratore come «straniero» convergono, appunto, nel monologo *Lo Straniero* del 2003, tratto dall'omonimo romanzo di Albert Camus del 1942, nella cui drammaturgia Baliani – utilizzando un sistema presente anche in *Pro patria* (2012) di Ascanio Celestini e, volendo andare ancora indietro nel tempo, ne *L'ultimo giorno di un condannato a morte* (1829) di Victor Hugo – racconta in una sorta di flashback tutta la sua vita precedente, nel tentativo di recuperare qualche frammento della propria memoria, racchiuso in una cella mentre attende l'imminente condanna a morte. Ne *Lo Straniero*, l'io narrante cerca di ricomporre il quadro della propria esistenza facendo sì che l'intero monologo sia non solo una traduzione drammaturgica dei demoni che aleggiano nel capolavoro di Camus, ma agisca in quanto atto di quella che Baliani stesso, nel recentissimo *Ogni volta che si racconta una storia* (2017), definisce «memoria narrativa»⁴⁸² che fa appello direttamente all'immaginazione e che ha la possibilità di rideclinare le traiettorie del mondo proprio attraverso il potere del racconto.

Attraverso la definizione di tale «memoria narrativa» è possibile comprendere quanto il monologo, per Marco Baliani, sia prettamente la base e la riflessione per la elaborazione di una teoria della narrazione che, come accade ne *Lo Straniero*, fa del personaggio che parla a se stesso il depositario di una memoria frantumata che può ricomporsi solo attraverso una narrazione che, nel caso dello spettacolo del 2003, non rinuncia alla quarta parete – probabilmente è la prima ed unica volta in cui Baliani, nell'esecuzione del monologo, non si rivolge direttamente agli spettatori guardandoli negli occhi ed interagendo con essi – facendo sì che la totale assenza di partecipazione diretta con lo spettatore permetta all'io narrante (Baliani/Meursault) di acquistare il carattere di individuo sospeso nel vuoto, ovvero tra l'attesa di una disfatta imminente e un probabile anelito di redenzione. Tale rapporto di Baliani col proprio personaggio pare voler segnare una sorta di discutibilissima linea di demarcazione tra performance epica, narrazione e monologo poiché se certamente in Baliani è proprio la corporeità a raccontare, tale elemento epidermico si sposa perfettamente con un testo che dilata le proprie particolarità linguistiche e letterarie ad una drammaturgia corporea, elemento imprescindibile per lo studio del monologo contemporaneo e che corrisponde a quella vocazione sensoriale totale a cui aspira l'idea di una possibile drammaturgia narrativa all'interno della quale si muovono personaggi che, come scrive lo stesso Baliani, appaiono come figure non riconciliate ed esistenze umane non risolte che “[...] hanno lasciato in sospeso delle domande, che si sono scontrati col mondo, credendo di vincerlo, e non ce l'hanno fatta [...]”⁴⁸³.

La componente corporea dell'attore collabora alla definizione ed al processo di completezza dei

482 Marco Baliani, *Ogni volta che si racconta una storia*, Laterza, Bari, 2017, p. 3.

483 Marco Baliani, da *Una conversazione con Marco Baliani* in Silvia Bottirolì, *L'attore narrante. Poetica e prassi scenica di Marco Baliani*, tesi di Laurea, DAMS, relatore Prof. Roberto Tessari, Università di Torino, A.A. 2000/2001, pp. 169, 170.

personaggi intesi come figure incomplete anche sul piano linguistico/drammaturgico e la narrazione appare un tentativo sensoriale di completezza e risistemazione di memorie, storie, istinti e sopravvivenze: “[...] Nelle storie narrate la sensorialità è presente in ogni passo del racconto, altrimenti l'invisibile resterà tale, occorre farlo uscire allo scoperto attivando nell'ascoltatore quei rimandi immaginifici che raggiungono i terminali dei sensi, una memoria del corpo che è già pronta a sentire se solo se ne presenta l'occasione. [...] Il narratore deve, quindi, con la viva voce, far sì che gli occhi smettano di cercare certezze e conferme, accompagnandoli verso un vedere senza appigli di realtà, affinché si abbandonino a visioni deambulanti, senza un centro o un punto di vista unitario”⁴⁸⁴.

Il narratore agisce, pertanto, come una sorta di attivatore sensoriale attraverso la cui arte si concretizza l'essenza della percezione: il «sentire» come segreto assoluto della performance solista.

484 Marco Baliani, *Ogni volta che* cit., p. 41.

5 – Alessandro Bergonzoni e la parola che si fa esperienza sensoriale

A differenza di attori drammaturghi quali Paolini, Celestini e Baliani profondamente legati alla pubblicazione dei loro monologhi, nella pratica scenica di Alessandro Bergonzoni il momento della pubblicazione verte soprattutto nella edizione di opere che non hanno direttamente a che vedere con il panorama drammaturgico, salvi i testi di drammaturgia contenuti nella raccolta *Silences: Il teatro di Alessandro Bergonzoni*⁴⁸⁵ edita da Ubulibri nel 1997 ed i testi *Le balene restino sedute* (1989, pubblicato da Garzanti nel 2008) e *Nel* (2007, pubblicato sempre da Garzanti, ma nel 2011), gli unici due monologhi editi separatamente quasi fossero opere di narrativa a sé che, nella loro essenza, custodiscono il segreto di un tipo di scrittura profondamente legata al momento esecutivo e che conservano il germe di uno studio sulle varie possibilità del linguaggio in scena. Si potrebbe parlare, in questo caso specifico, di performance libresche o di teatri in forma di libro basati su un utilizzo del linguaggio che riflette continuamente su se stesso e sulle proprie infinite possibilità tecnico-espressive.

Nel complesso universo della percezione sensoriale, attraversare la scrittura teatrale di Alessandro Bergonzoni appare come il processo identificativo di un tipo di drammaturgia monologante che tende nettamente a distaccarsi dalle leggi tipiche del teatro di narrazione poiché l'autore-attore, nei suoi monologhi, tende sempre meno ad una vocazione epica ma, piuttosto, fa sì che sia il linguaggio stesso a tessere i contorni di un universo drammatico particolarmente complesso da decifrare, in cui il binomio pensiero/parola si introietta in una sperimentazione scenico-linguistica delle infinite possibilità della parola in scena.

Nella drammaturgia di Alessandro Bergonzoni il linguaggio diviene la testimonianza verbale di un tracciato cerebrale che testimonia l'evoluzione di un pensiero messo a nudo che nel momento in cui attraversa la vocalità viene tradotto in parole che si manifestano come frammenti di un universo scisso tra utopia e distopia, tra meraviglia e paradosso, tra costruzione e decostruzione del processo di comunicazione.

Il linguaggio di Bergonzoni si distanzia totalmente da quelle che sono le particolarità linguistiche del teatro di narrazione – pur conservando, a tratti, una spiccata componente tematico-sociale-antropologica in cui l'autore-attore tenta un'indagine sulle orribilità che caratterizzano il vivere umano proprio attraverso l'uso paradossale del linguaggio – poiché nel suo caso la drammaturgia,

485 In *Silences* (Ubulibri, 1997) vengono raccolti solo alcuni testi della produzione drammatica di Bergonzoni: *La saliera e l'ape Piera* (1985), *Non è morto né Flic né Floc* (1987), *Le balene restino sedute* (1989, ma edito singolarmente da Garzanti nel 2008), *Anghinghò* (1992), *La cucina del frattempo* (1994), *Zius-Zigotes* (1997). Nella raccolta di Ubulibri mancano le drammaturgie degli spettacoli: *Scemeggiata* (1982), *Chi cabaret fa per tre* (1983), *La regina del Nautilus* (1984), *Madornale 33* (1999), *Predisporsi al micidiale* (2004), *Nel* (2007, ma edito singolarmente da Garzanti nel 2011), *Urge* (2010), *Nessi* (2014).

pur tendendo inesorabilmente e forse istintivamente ad una dimensione narrativa, si manifesta in realtà come un pluriverso semantico in cui i significanti si inanellano in esasperate costruzioni sintattiche tese al disorientamento, come è possibile constatare in un piccolo frammento di *Nel*: “[...] (*alzandosi e guardandosi attorno con curiosità*) È scritto lì, è scritto tutto, è scrittura lì: una scrittura orientale ... (*guardando in quinta*) Magari è scritto lì ... Oh, è scritto lì! [...]”⁴⁸⁶ ed ancora: “[...] Voi cardare? Carda: usa un cardellino ... Vuoi forare? Fora: usa un forellino ... Vuoi bucare? Buca: usa un puntero. Il puntero è un uccello messicano, è il nostro picchio col sombrero! El Puntero! [...]”⁴⁸⁷.

In tali costrutti il lettore-spettatore (dis)orienta se stesso per le pieghe di una scrittura che – mediante un tipo di comicità che lascia sprofondare la percezione in un abisso senza via di fuga – plasma universi distopici, mostruosi e grotteschi all'interno dei quali si muovono figure ibride, totalmente disarticolate (i predicati verbali posti spesso in ossimoro rispetto ai soggetti: «un daino che balbettava») e smembrate (Bergonzoni conia neologismi: il «nonsai» piuttosto che il «bonsai», l'«incesto di frutta» invece che il «cesto di frutta», spesso deformando il significato di alcuni termini: l'«origlia» diviene il «pesce che ascolta») in cui il piano dell'identità e il piano delle azioni risultano radicalmente separati. L'arte di Bergonzoni si pone come arte di accostamenti improbabili che generano paradossi e, disorientando la percezione, stimolano una reazione comica inevitabile e deragliante soprattutto attraverso un tipo di linguaggio residuale, sospeso tra il senso e la sua smaterializzazione, che spinge lo spettatore in un tipo di percezione funambolica.

Il linguaggio, nella drammaturgia di Bergonzoni appare come uno spazio sensoriale vertiginoso all'interno del quale incanalare il meccanismo della percezione: nei suoi glissati vocali, nei mirabolanti e caleidoscopici costrutti linguistici, l'autore innesca un sistema quasi «ultrapercettivo» attraverso il quale si assiste non solo a manifestazioni e nascondimenti del processo comunicativo, ad immersioni ed emersioni cerebrali nel magma vischioso della parola, a traiettorie lineari e spigolose curvature del percorso percettivo, ma soprattutto la cosa che più salta all'occhio e che più stimola lo studio e l'indagine nel pluriverso bergonzoniano è la possibilità di considerare i suoi monologhi come intricati percorsi di memorie incastonate nel pensiero che cercano disperatamente una propria manifestazione linguistica ed una dimensione verbale che legghi la parola in sé in una simbiosi indissolubile col pensiero.

Nel momento in cui le parole si innestano nel pensiero, in Bergonzoni si attiva un processo di percezione che spesso tende inesorabilmente ad una comicità estrema che, sotto certi aspetti, non può non ricordare certi alambicchi linguistici tipici dei vari *Ubu*⁴⁸⁸ (1896, 1900, 1901) di Alfred

486 Alessandro Bergonzoni, *Nel*, Garzanti, Milano, 2011, p. 31.

487 *Idem*, p. 17.

488 Non è un caso che Alessandro Bergonzoni sia stato vincitore del Premio Ubu 2009 per la migliore interpretazione

Jarry, ovvero una manifestazione giocoleristica, patafisica e sciamanica della parola e del linguaggio stesso che si materializza, nella penna dell'attore-autore bolognese, come un intricato percorso a ostacoli e paradossi che veicolano la temperatura della comicità e generano un movimento dinamico all'interno del quale il linguaggio riflette e attraversa se stesso autofagocitandosi e attivandosi in quanto fitta rete di nodi da districare e che radicalizzano il processo percettivo.

Se il monologo, quindi, da una parte tenta un processo di sintesi delle relazioni tra parola e pensiero, dall'altra si pone come strumento creativo attraverso il quale si gettano le basi per una sperimentazione delle possibilità insite in una scrittura drammatica ove tutto si confonde, si altera e si attiva secondo una figura retorica centrale nella poetica bergonzoniana e, cioè, l'ἄδύνατον.

Tale figura determina che, in testi come *Nel*, si generino continui ostacoli e paradossi che fanno sì che la percezione del testo, nel momento in cui si traduce nell'evento performativo, si sviluppi attraverso le pieghe di un monologo che agisce come zona di confine tra la memoria ed una tragica ricostruzione di un mondo frantumato, di cui la comicità diviene l'effetto scenico più devastante. Non c'è nulla di più radicalmente e tragicamente devastante del teatro di Alessandro Bergonzoni, poiché nella sua drammaturgia vengono a convergere le dinamiche sensoriali e distruttrici di un universo dove la comunicazione cede il posto al paradosso e l'«io monologante»⁴⁸⁹ non riesce ad orientare non solo il proprio sguardo, ma soprattutto il linguaggio stesso che procede per tentennamenti e continue metamorfosi interne alle parole ed alla struttura del discorso inteso, dall'autore-attore, come la declinazione (monologante) del pensiero.

Il mondo di *Nel* è, appunto, un universo (soprattutto linguistico) distrutto da una sorta di catastrofe atavica e di cui restano solo i brandelli di un pensiero che tenta, inesorabilmente, di rimettersi in sesto; non a caso *Nel* ha come prologo tutta una serie di strampalate dediche in anafora in cui il participio passato del verbo «dedicare» («dedicato») ripetuto per ventiquattro volte sembra voler evidenziare il fatto che il testo che segue appaia quasi come il canto estremo di una disfatta sensoriale, il lamento di un mondo che «nella» propria composizione biologica e «nel» proprio tracollo linguistico e spirituale ha perso ogni punto ed ogni occasione di orientamento.

Il monologo di Bergonzoni, pertanto, è un'opera d'arte «interna» ad uno spazio da decifrare, lo scavo profondo in un precipizio inesorabile e l'immersione più fitta in un mondo invivibile e alla deriva dove si fa appello direttamente a quel «luogo del pensiero», di ascendenza gaberiana, dove la memoria descrive, a tentennamenti e comiche deformazioni, la fotografia di un luogo inospitale e, a tratti, sinistro, ibrido ed alieno all'interno del quale i corpi si fondono con gli oggetti, gli animali si

maschile nel teatro italiano.

489 Nel caso di Bergonzoni è opportuno, per l'appunto, parlare di «io monologante» piuttosto che di «io narrante» tipico, invece, degli autori-attori vicini alle dinamiche del teatro di narrazione.

umanizzano o divengono parti del discorso (il «cane» diventa il «come»), gli spazi geografici si deformano dilatandosi in mostruose appendici, che potrebbero rimandare a certe atmosfere tipiche del cinema di David Cronenberg, all'interno delle quali l'individuo – ovvero l'«io monologante» – si aggira in tentennamenti, slittamenti e con una dinamicità guardinga, dubbiosa e costantemente colta nel vano tentativo di orientarsi.

Nel prende inizio dalla buia evocazione di uno spazio in penombra dove un uomo – forse l'unico superstite ad una disfatta totale e il solo testimone in vita del disastro accaduto – esce dal fondo della scena “[...] *cercando punti di riferimento* [...]”⁴⁹⁰ come se, candidamente, considerasse quel luogo inospitale e buio, qualcosa di profondamente nuovo e mai visto prima, all'interno del quale tentare un processo di vivificazione che si traduce in un linguaggio teso inesorabilmente verso una decifrazione della memoria intesa, da Bergonzoni, come spazio da colmare e come tutto ciò che resta di un tempo interrotto e spezzato dalla catastrofe.

Il fatto che l'espressione con cui il discorso prende inizio, ricorrente molto spesso nel monologo, sia «faccio mente locale»⁴⁹¹, fa comprendere quanto tutto il discorso messo in moto dall'«io monologante» sia un tentativo fisico e verbale di voler segnare un percorso all'interno del quale orientarsi e far sì che tale processo di orientamento si sviluppi a partire da un tipo di memoria che Bergonzoni stesso definisce «fotografica», ovvero un tipo preciso di attività cerebrale attraverso la quale l'individuo tenta di plasmare il ricordo attraverso una successione di immagini che scaturiscono direttamente dal pensiero e che, nel monologo, tentano una codificazione linguistica resa, però, impossibile dalle complessità insite in tale atto memoriale.

Il monologo di Bergonzoni diviene una sorta di «endofasia», ovvero di «linguaggio interno» che scandisce il processo mnestico creando – ed è proprio in tale caratteristica che si condensa il segreto e la fascinazione dello stile bergonzoniano – una forte dicotomia tra «linguaggio interno»⁴⁹² e «linguaggio esterno». Ciò che il lettore assorbe dalla pagina scritta del testo edito e, successivamente, ciò che lo spettatore nel piano della messa in scena percepisce dalla performance del testo, non sono altro che la rappresentazione per immagini di un sistema verbale in cui il ricordo genera visioni che lasciano deragliare il lettore-spettatore in maniera netta tra l'identificazione di un oggetto e la propria rappresentazione linguistica. In ciò sta il segreto dell'ἄδύνατον⁴⁹³ bergonzoniano, ovvero nella declinazione memoriale di mondi e situazioni

490 Alessandro Bergonzoni, *Nel cit.*, p. 9.

491 *Idem*, p. 9.

492 Il concetto di «endofasia», o «linguaggio interno» è molto ben trattato da Lev Vygotskij in *Pensiero e linguaggio* in cui l'autore sostiene che la parola “[...] non può essere sostituita dalla sua rappresentazione o dalla sua immagine mnestica, come qualsiasi altro oggetto. In questo caso il linguaggio interno si distingue dal linguaggio esterno, come la rappresentazione di un oggetto si distingue dall'oggetto reale [...]” (Lev S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche* (a cura di Luciano Mecacci), Laterza, Bari, 2015, p. 344).

493 Il monologo *Le balene restino sedute* (1989, ma andato in stampa per la prima volta nel 2008) termina, ad esempio,

impossibili dove regnano paradosso e nonsenso, in un rapporto di vicendevole scambio sintattico. L'espressione «me lo ricordo», molto ricorrente nel monologo, tenta l'elaborazione verbale di tutto un complesso di immagini slegate e poste in una condizione di paradosso e di tragico andirivieni dalle quinte da parte di un individuo – l'uomo/Bergonzoni, l'«io monologante» – che nelle didascalie del testo viene costantemente colto nel vano tentativo di cercare un proprio orientamento: “[...] (*girandosi e indicando*) [...] (*continuando a orientarsi*) [...] (*continuando a ricordare*) [...] (*tornando a cercare attorno*) [...] (*alzandosi e guardandosi attorno con curiosità*) [...] (*pensando*) [...]”⁴⁹⁴. Oltre a tali didascalie che si potrebbero definire «orientative», Bergonzoni utilizza anche altre tipologie di didascalie definibili «interiori»: “[...] (*a sé stesso, dubbioso*) [...] (*rispondendosi*) [...] (*proseguendo il dialogo interiore*) [...] (*riprendendo il dialogo tra sé*) [...] (*sedendosi sul basso piedistallo centrale, cominciando un ragionamento-dialogo interiore*) [...]”⁴⁹⁵; «in quinta»: “[...] (*entrando in quinta*) [...] (*camminando in diagonale fino al fondale*) [...] (*fermo di taglio all'ultima quinta*) [...] (*entra di nuovo in scena leggendo da un volumetto bianco*) [...] (*guardando in quinta*) [...] (*indicando fuori dalla quinta di destra*) [...] (*lasciando il podio si dirige verso la quinta più lontana, continuando a leggere mentre attraversa con lentezza tutto il palco*) [...] (*arrivato in quinta si gira e torna al centro del palco*) [...]”⁴⁹⁶; «descrittivo-spaziali»: “[...] (*indicando un immaginario spazio fisico*) [...] (*sempre indicando parti della scena*) [...] (*continuando a descrivere gli spazi*) [...] (*camminando improvvisamente verso destra, continuando a descrivere*) [...]»; «esecutivo-sonore»: “[...] (*fischio*) [...] (*scorato*) [...] (*velocissimo*) [...] (*battendo le mani*) [...] (*con voce flebilissima*) [...] (*scandendo*) [...] (*sempre un fischio ma diverso dal precedente*) [...] (*emettendo un rumore simile al gargarismo*) [...] (*con i gesti di chi aiuta a effettuare un parcheggio, urlando*) [...] (*riassumendo i richiami*) [...] (*fischi del cardellino, dell'usignolo e del gargaro*) [...] (*rifacendo tutti i richiami*) [...] (*come chiamando qualcuno dalla strada verso una finestra*) [...] (*rallentando il ritmo*) [...]”⁴⁹⁷; «fisiche», o «di rapporto col sé»: “[...] (*volume nella mano sinistra, braccio e avambraccio destro piegati a 90° all'insù, mano piegata verso la spalla, come una scultura ...*) [...] (*tenendo sempre il braccio destro in questa posizione,*

con tre perfetti ἄδύματα posti in sequenza, come a voler indicare il fatto che tutto il complesso linguistico utilizzato fino a quel momento non sia altro che l'affresco paradossale di un nulla sistematico – a cui, probabilmente, fa appello anche il titolo stesso che è un vero e proprio ἄδύματων a tutti gli effetti – impossibile da decifrare e, quindi, lontano da ogni possibilità latente di orientamento: “[...] È più facile indisporre la femminilità di un cannibale di nome Walter che illudere i passeggeri di un serpente a elica di essere solo a un'ora dall'atterraggio sulla pista degli elefanti. È più facile che un paragnosta se la spassi con una prostituta capostazione, che un cerbero trovi su un vocabolario in fiamme la parola baiocco. È più facile che un signorotto di campagna passi una serata a giocare a carte con due capre aviatore, piuttosto che un tonno si assenti dall'oceano indiano per cercare gli altri indiani e andare a dire tutto ai nordisti che stanno cantando: «O Susanna non piangere perché» [...]” (Alessandro Bergonzoni, *Le balene restino sedute*, Garzanti, Milano, 2008, p. 117).

494 Alessandro Bergonzoni, *Nel cit.*, pp. 9-41.

495 *Idem*, pp. 20-34.

496 *Ibidem*, pp. 12-71.

497 *Ibidem*, pp. 11-69.

raggiunge il piedistallo coperto dal telo bianco alla sua destra e lo appoggia delicatamente come se fosse una fragile statua) [...] (stupendosi di aver creato così la scultura della mano e guardandola con ammirazione) [...] (appoggiando la testa all'avambraccio sul podio) [...] (leggendo sull'orlo della camicia) [...] (guardandosi addosso, rivoltando i polsini della camicia) [...] (mimando un uomo che attraversa un campo minato avvertito da un altro che lo scongiura di fermarsi, fino allo scoppio finale, sempre tutto in silenzio) [...]”⁴⁹⁸; «scenografiche», o «di rapporto con gli oggetti di scena»: “[...] (mostrando con orgoglio il volume) [...] (sfogliando velocemente le pagine come a cercare altro) [...] (mettendo il volume in una tasca posteriore del gilet) [...] (indicando quella che si rivelerà essere un quadro bianco che alzerà e fisserà a 90 gradi) [...] (alzando un quadro posato quasi a ridosso del fondale) [...] (alzando un piede e leggendo sotto una scarpa) [...] (tirando fuori dalla tasca posteriore l'Enciclopedia, cercando tra le pagine il capitolo giusto) [...]”⁴⁹⁹; «verbali», o «di rapporto con le parole»: “[...] (mangiandosi tutte le parole) [...] (continuando sempre più a mangiarsi le parole) [...]”⁵⁰⁰.

Passare in rassegna le didascalie principali di *Nel* vuol dire riflettere intorno alla dinamica ed al ritmo interno dell'«io monologante» che si declina in azioni in cui i suoni si smaterializzano fino al rumore indistinto, al fischio, al gorgoglio e al verso animalesco, le azioni perdono continuamente l'orientamento, le parole si autofagocitano e il rapporto con gli oggetti fa della fisicità dell'io la traccia di una condizione umana sospesa sul crinale di un universo invivibile e della voce il segno evidente di una indecifrabilità che, a partire da una retorica da teatro dell'Assurdo⁵⁰¹, si porta verso una triste riflessione sul destino stesso delle parole che si auto-disintegrano, spostando i significati verso un'ultra-percezione che genera spiccati effetti comici che non possono non rimandare a certe atmosfere lessicali tipiche de *La Lezione*⁵⁰² (1951) di Eugène Ionesco, riflesse benissimo nell'idea di lessico individuale proposta da Bergonzoni a conclusione di *Nel*: “[...] «Lessico individuale: è una lingua dove morte si dice mamma, uomo si dice Dio, chiodo si dice poggiatesta. [...] Serbatoio si dice fiamma e cane si dice incudine, cacca si dice scoiattolo, pipì si dice Rovigo, nascondino si dice Eva, cuscino si dice decapitato, daino si dice dentiera, amico si dice acerrimo, mazza si dice cavolo, cavolo si dice fico secco. [...] Persona si dice scritturato, donna si dice frazione, frazione si dice

498 Alessandro Bergonzoni, *Nel* cit., pp. 18-64.

499 *Idem*, pp. 12-69.

500 *Ibidem*, p. 49.

501 È emblematica, a conclusione di *Nel*, l'anti-invocazione a Tantalò in cui il «tu» ripetuto in anafora – probabilmente di rimando al «dedicato» del prologo – simboleggia parodisticamente l'idea dell'invocazione ad una sorta di dio del linguaggio che epiloga il destino del monologo in sé e, soprattutto, del lessico, delle parole che lo compongono: “[...] Tu, che forse sei stato quello che ha creato il linguaggio più metafisico, forse uno dei codici più surreali: hai creato il lessico individuale. Tu, Tantalò che hai inventato il lessico individuale ... L'hai inventato tu il lessico individuale? [...] Lessico ... Lessico individuale ... [...]” (Alessandro Bergonzoni, *Nel* cit., p. 69).

502 Non è un caso che in un momento dell'opera Ionesco fa pronunciare al personaggio della Governante la famosa espressione «La filologia conduce al peggio» (Eugène Ionesco, *La lezione* in Eugène Ionesco, *La Lezione Le sedie*, Einaudi, Torino, 1982, p. 20).

Lodi, diabete si dice portiere d'albergo, neon si dice cugino, preghiera si dice Tantalo, soldato si dice petomane, quadro si dice sollevazione, cielo si dice manna ... [...] ... paura si dice eh, chiesa si dice tac, sapone si dice saliva, mongoloide si dice non è vero, noi si dice io alla enne, Edipo si dice dopo, AFAI si dice incredibile, vomito si dice pioppo, Trieste si dice Zara, dettatura si dice sotto, rilegato si dice palo, autostoppista si dice organo vitale, mentre si dice nel ... [...] E solo nel si dice nel.» [...]»⁵⁰³.

Il linguaggio di Bergonzoni in *Nel* corrisponde ad un universo indecifrabile che è possibile fotografare anche in alcuni momenti del monologo *Le balene restino sedute* ove i vari capitoli⁵⁰⁴ danno forma ad un complesso testuale all'interno del quale l'io monologante si declina in un affresco di stampo quasi apocalittico dove gli elementi si con-fondono attraverso la figura retorica dell'ἄδύνατον che dipinge scene assolutamente paradossali in cui l'inevitabile effetto comico ne dilata la percezione e ne esalta i tratti mostruosi: “[...] Quando la frutta fu inventata tutta, inventarono i dolci: uomini che facevano molta tenerezza ed erano cosparsi di panna e pan di Spagna. I dolci vennero sempre serviti alla fine di ogni pasto e ciò li rendeva impazienti: allora per ingannare il tempo intingevano le dita nella marmellata e poi si mangiavano le unghie. Ma nel giro di poche ore (giro temporale più che turistico), cominciarono a star male: andarono in bagno senza leggere il cartello di avvertimento «cane alla catena», morsi sui glutei li convinsero a stare male altrove. Intanto le nuvole sui prati formavano le parole «strano ma vero» [...]»⁵⁰⁵.

La «stranezza» bergonzoniana, quindi, diviene la lente di ingrandimento e la parola-chiave attraverso la quale è possibile dilatare la percezione e fare in modo che il linguaggio diventi non solo la traduzione di un pensiero smembrato da ricomporre attraverso il meccanismo percettivo, ma esso (il linguaggio) agisce in quanto puro gioco teatrale dove si gioca allo smarrimento, il vero e solo effetto generatosi dal flusso delle parole.

«Fare mente locale» nella drammaturgia di Bergonzoni significa allenare la percezione e sviluppare un punto di osservazione deformante attraverso il quale assistere all'assurdo meccanismo che esprime, attraverso il linguaggio, il mondo invivibile descritto dall'autore-attore.

503 Alessandro Bergonzoni, *Nel* cit., pp. 70, 71.

504 I titoli dei capitoli sintetizzano il contenuto delle varie scene e cooperano all'architettura drammatica amplificando il nonsenso mostruoso e fortemente comico che veicola l'incedere drammaturgico: «Alla», «Il falco talco», «Rapina a Marrakech», «Violino e violenza», «Topo orbo, ti diciamo noi dov'è il formaggio», «Tutti i nodi vanno al cinema», «Sode il rumore di certe uova», «L'epopea della popa», «L'uomo è superiore agli animali (fanno eccezione il nano e la giraffa)», «Ricotta e Enrico VIII», «Tarzan», «La formula del latte è vacca: O», «Dire, fare, baciare, lettera e sentimento», «O Francia, o Belgio, o Landa», «Piace la musica a chi mangia i carillons», «Lulù», «Tutti dentro al cavallo di Troia», «Lo specchio e la riflessione personale», «Parte prima (così arriva anche prima)», «Voltiminavoltima», «Arriva l'onda erotica (ovvero domani ti lappo)», «È già mercoledì e io no!», «Ganassa», «Volenti contro nolenti», «Per un pugno Martin perse l'apparecchio» (Alessandro Bergonzoni, *Le balene restino sedute*, Garzanti, Milano, 2008). Elencare i titoli dei vari capitoli del monologo bergonzoniano non può non rimandare alla lunga sequenza di battute a nonsenso che chiudono *La Cantatrice Calva* (1950) di Eugène Ionesco facendo deragliare la drammaturgia (cfr. Eugène Ionesco, *La Cantatrice Calva*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 47-51).

505 Alessandro Bergonzoni, *Le balene restino sedute*, Garzanti, Milano, 2008, p. 13.

Nella drammaturgia, l'atto memoriale diviene il motore linguistico di un'ultra-percezione sensoriale di cui il monologo è la trascrizione diretta: una sorta di scrittura automatica stagliata sull'assurdo.

All'interno dei costrutti sintattico-lessicali del monologo, le voci verbali indicano il dipanarsi di un atto memoriale sviluppato, anche in questo caso, in un discorso monologante in cui espressioni quali «mi ricordo» e «ricordo», in funzione di proposizioni principali, fanno in modo che le subordinate con i verbi coniugati all'imperfetto e al passato remoto stiano ad indicare il percorso messo in moto dal pensiero che si sviluppa descrivendo universi in cui corpi e atmosfere si confondono (“[...] Nell'aria c'era davvero qualcosa di strano: il pulviscolo atmosferico non era più atmosferico, il peso specifico dell'ossigeno era oltre il livello di guardia e la guardia era ingrassata di parecchio [...]”⁵⁰⁶) e le azioni descritte nel testo divengono le testimonianze dirette di «impossibilia», ovvero le cifre che plasmano e scandiscono la scrittura intesa come «magia» o «scienza delle cose impossibili»: “[...] Si aprirono i giochi: gare di statura, movimento terra, rotazione pianeti, sollevamento coperchi per buoni diavoli, corsi di roccia sui pattini, gare di morsi e rimorsi, gatta buia, gare di saluti e commiati, corsa sugli ombrelli (tra l'altro dolorosissima), cose a dispetto di altre, tiro con l'arcobaleno, corse nei sacchi di cemento, ciglia a strappo, mosca sorda, bacetto, occhi di ragazza, lecca lecca (se è cattivo sputa-sputa), sci, gnò, vedremo, dita negli occhi, corsi di tromba per le scale, pianerottolo, allontanamento delle sofferenze, splendidi omicidi, tiro alla fine e caccia al tesoro [...]”⁵⁰⁷.

Le balene restino sedute, a differenza di *Nel*, sviluppa più universi distopici che si inalberano dai capitoli fondendosi gli uni con gli altri e facendo sì che tale «scienza delle cose impossibili» si traduca, nella penna dell'attore-autore bolognese, in una sorta di circo delle meraviglie del linguaggio in cui le parole vengono sottoposte ad un processo di spettacolarizzazione tale che – quasi il tutto fosse un prodotto della penna di Lewis Carroll – il tempo descritto da Bergonzoni si sospenda in una sorta di dinamica sensoriale irta di sprofondamenti e risalite, crolli vertiginosi e ascese violente: “[...] Tizio faceva rima con vizio, Caio con puttanaio. L'atmosfera era beckettiana e faceva rima con persiana. Infatti io scoprii che alle finestre c'erano tanti pescatori vestiti di nero seduti in riva a un mare di guai, che aspettavano di veder passare il tempo che non passa mai [...]”⁵⁰⁸.

Il mirabolante universo degli ἀδύνατα bergonzoniani si declina in un monologo ove le stagioni segnano la temperatura dei vari mondi sommersi e sepolti in ogni capitolo e attraverso i quali la percezione diviene il canale principale (causa ed effetto della scrittura drammatica) attraverso il quale decifrare l'affresco sepolto nell'assurdità, spesso tragicamente dolorosa, della comicità: “[...]”

506 Alessandro Bergonzoni, *Le balene* cit., p. 18.

507 *Idem*, pp. 22, 23.

508 *Ibidem*, p. 61.

Vivere nel paese dei campanelli, per chi amava bussare, era un supplizio [...]”⁵⁰⁹. Tale assurdità fa della parola monologante di Bergonzoni lo strumento con cui si celebra la grande tragedia che affligge le creature linguistiche che vivono nel flusso, ovvero la triste consapevolezza di uno spazio in cui s'è persa ogni possibilità di orientamento: “Quindi è inutile dare il talco ai maiali: sarebbe come cambiare le lenzuola ai ghiri o dare il collirio ai pesci, sarebbe come pizzicare il sedere a una mosca, sarebbe come cercare di far sgobbare un cammello, quindi, come avete capito, è più facile mettere in risalto le capacità di stare in compagnia dei propri inguini, che irrorare di liquido amniotico la pagella di un bimbo promosso in tutte le materie salvo economia domestica, cucito e taglio cesareo [...]”⁵¹⁰.

Le parole, in Bergonzoni, spalancano universi impossibili in cui la fascinazione poetica e la meraviglia della percezione si manifestano attraverso una esperienza verbale che pone l'«io monologante» in una dinamica sensoriale dove la comicità segna quel confine tra realtà e irrealtà, ovvero tra ciò che palpita nella vita e ciò che, della vita, svela le impossibilità, le meraviglie e l'inevitabile tragico destino: “[...] A questo punto però ritiro tutto quello che ho detto finora. Anche se lo faccio col cuore in mano, cioè coi polsi tutti insanguinati.”⁵¹¹.

509 Alessandro Bergonzoni, *Le balene* cit., p. 105.

510 *Idem*, pp. 116, 117.

511 *Ibidem*, p. 117.

6 – Dante/Danco, per un'epica dialettale in forma di monologo

Nello studio delle varie localizzazioni del monologo contemporaneo, la drammaturgia di Emma Dante si pone come punto di contatto tra una fortissima esigenza di rievocazione di memorie antiche – attraverso un uso del linguaggio e del dialetto siciliano come veicoli di una fascinazione poetica e partitura verbale attraverso la quale decifrare mondi nascosti – ed una consapevolezza della messa in scena come elemento che unisce la drammaturgia alle inevitabili visioni che essa genera. Se, quindi, nel caso di Alessandro Bergonzoni il monologo sviluppa la declinazione di quella che s'è definita «scienza delle cose impossibili» – attraverso un tipo di scrittura tendente inesorabilmente all'assurdo, al nonsenso, mossa da ascese e crolli – nella drammaturgia di Emma Dante la vocazione narrativa torna a prendere piede pesantemente nel sistema della scrittura e fa sì che – attraverso un movimento teso in orizzontale non verso la cattura di una trama ma, piuttosto, verso la testimonianza diretta di una sofferenza che si fa memoria, racconto, storia – la drammaturgia divenga la struttura linguistica di un mondo sotterraneo all'interno del quale gli esseri umani si muovono quasi varcassero le soglie di un calvario, affinché il linguaggio colmi le ferite inferte da una vita e da un passato che hanno sferzato i corpi lasciandoli annegare nel mare aperto della loro solitudine esistenziale.

All'interno di tali mondi sotterranei, Emma Dante viaggia con fare poeticamente etnografico, fissando le azioni dei personaggi in una carnalità costantemente evocata da un tipo di scrittura dialettale che assume, specialmente nel monologo, la forma epica di antiche memorie perdute che, però, feriscono i corpi dei personaggi e fanno sì che le creature sospese sull'abisso e sul limen dell'esistenza, appartengano ad una sorta di pre-storia di cui il dialetto siciliano è la sola ed unica testimonianza diretta. Il dialetto per la Dante è, appunto, una lingua codificata a tutti gli effetti in cui le azioni si spezzano e la voce dei personaggi agisce in quanto canto disperato di una condizione distruttiva su cui i corpi friggono e ardono come il corpo di San Lorenzo posto sulla graticola nel momento più alto e più devastante del martirio, in cui le carni si lacerano, il dolore è sempre più forte, l'odore di carne umana s'esala tra gli astanti e lo sguardo del santo non cessa mai di scostarsi dal cielo, come nel dipinto di Pietro da Cortona.

La scrittura di Emma Dante è la testimonianza linguistica di un martirio, il racconto monologante di un patimento ed un percorso umano attraverso la sofferenza, il dolore, la malattia e la miseria che, nel caso di *Acquasanta* – monologo del 2010 e prima drammaturgia che apre la *Trilogia degli occhiali*⁵¹² di cui fanno parte *Il castello della Zisa* e *Ballarini* – si traduce in una forma definita dalla

512 Nella *Trilogia degli occhiali*, Emma Dante tratta delle vicende private di tre differenti tipologie di marginalità: la povertà (*Acquasanta*), la malattia (*Il castello della Zisa*) e la vecchiaia (*Ballarini*), tre opere legate sia da un elemento concreto, la presenza degli occhiali, sia da un passato di miseria e dolore che pone le tre creature

stessa autrice il «pensiero in corsivo di un mendicante», ovvero lo sviluppo di una materia testuale in cui – e questa è la prima grande innovazione sul piano drammaturgico – le didascalie, tutte scritte in prima persona, fanno sì che il monologo abbia una spiccata vocazione narrativa, all'orizzontalità, al racconto e ad una certa cosmicità organizzativa del materiale drammatico in cui il linguaggio, una sorta di grammelot ibrido di napoletano e siciliano, si frappone alle azioni dipanate attraverso le didascalie creando una sorta di cortocircuito tra ciò che il personaggio dice e ciò che accade intorno a lui.

Sulle didascalie in prima persona si sorregge, barcollando, un linguaggio che pone lo Spicchiato, mezzo mozzo e protagonista del dramma, in un atteggiamento che fa appello direttamente ad una contemplazione poetica del mare che non può non ricordare precise atmosfere omeriche⁵¹³ o certe figurazioni del mare e della vita marinaresca da Samuel Taylor Coleridge a Herman Melville.

In *Acquasanta*, infatti, fin dalla citazione leopardiana dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* che prologa il testo, l'intento poetico celato dietro la scrittura drammatica è particolarmente forte al punto che l'intero monologo pare essere una lontanissima ricezione della *Rime of the Ancient Mariner* (1797-1798) di Coleridge poiché agisce come una sorta di ballata solitaria di un «uomo in mare» le cui azioni – descritte dettagliatamente nel corsivo delle didascalie in prima persona – divengono la traccia poetica di un pensiero messo a nudo che agisce in quanto grammatica della solitudine in cui il rumore del mare, il ticchettio delle stelle che aleggiano sul personaggio e la voce stessa dello Spicchiato divengono la nenia di una condizione umana che racconta allegramente la sua sofferenza.

Acquasanta agisce come «studio su un essere umano» – volendo prendere in prestito tale definizione dal titolo di una celebre raccolta di drammi dello scrittore nordeuropeo Peter Asmussen: *Studi per esseri umani* (2005) – in cui le didascalie fin dall'inizio descrivono non solo le azioni concrete che il personaggio compie nel corso dell'intero monologo, ma sviluppano quel movimento oscillatorio del pensiero che sottende alle azioni e immediatamente fa comprendere al lettore-spettatore quanto, per il personaggio dello Spicchiato, il mare sia passione, ossessione, dimora e

protagoniste delle tre drammaturgie in una condivisione drammatica del proprio patimento – non a caso le tre opere vengono messe in scena quasi sempre legate l'una all'altra, quasi fossero tre capitoli di un unico romanzo teatrale – facendo dello spazio del teatro quel luogo all'interno del quale confidare allo spettatore il loro folle e disperato bisogno d'amore. È proprio l'amore, infatti, quell'ulteriore elemento tematico comune verso cui tendono i personaggi nello scanzonato racconto della loro sofferenza. Anche attraverso l'utilizzo del dialetto, la *Trilogia degli occhiali* diviene un vero e proprio atto poetico in cui la memoria è la testimonianza linguistica ed epica di minoranze e di piccole creature che fanno appello direttamente ad un immaginario interiore da cui proveniamo e verso il quale, spesso, siamo indifferenti: “[...] La trilogia degli occhiali è dedicata ai nostri nonni e ai loro ricordi che rendono poetica la solitudine; alle persone care che si sono ammalate e se ne sono andate sorridendo, senza manco un lamento; ai mendicanti che incontriamo ogni giorno per strada e non abbiamo voglia di ascoltare.” (Emma Dante, *Trilogia degli occhiali*, Rizzoli, Milano, 2011, p. 10).

⁵¹³ Il forte legame che salda la scrittura di Emma Dante all'Odissea di Omero lo si può riscontrare in spettacoli quali *Io, Nessuno e Polifemo* (2015) e *Odissea A/R* (2017).

memoria: “[...] *Mi piace il rumore dell'acqua, mi fa sentire a casa [...]*”⁵¹⁴.

«Acqua» e «casa» divengono i due poli centrali che segnano quello spazio di tensione drammatica all'interno del quale il personaggio racconta poeticamente la propria solitudine attraverso una struttura monologica che, spesso, si rivolge direttamente allo spettatore in un processo di coinvolgimento – probabilmente è un caso che la scrittura drammatica agisca in quanto momento successivo ad un lavoro di improvvisazione e «montaggio» di materiali di laboratorio, attività molto forte nel teatro della Dante – che viene meticolosamente monitorato all'interno della drammaturgia stessa: “[...] *La gente entra, prende posto davanti a me. Sono tutti qui per me! Abbassano lo sguardo facendo finta di niente ma io lo so che mi vedono. Li guardo insistentemente con la supplica negli occhi. Ognuno di noi fa la sua parte. [...]* Non appena tutti hanno preso posto e si chiudono le porte della sala, io con la faccia da furbetto accendo le lucine che illuminano l'interno della prua [...]”⁵¹⁵.

Le azioni e le relazioni del pubblico si incanalano nella drammaturgia facendo sì che si instauri un tipo di dialogo tra personaggio e spettatore che evidenzia il forte carattere epico del monologo e traghetta direttamente il processo di percezione in un sentimento di immersione (non immedesimazione) nella vicenda elaborata nel complesso drammatico.

Nelle didascalie viene registrato non solo il pensiero del protagonista, il sottosuolo delle sue azioni e il passato latente che lentamente emerge dalla coscienza e dalle acque sottostanti, ma nelle parti corsive appare evidente il movimento esterno che il testo subisce, ovvero la declinazione delle azioni e delle reazioni del personaggio agli ostacoli che le didascalie pongono in molti punti del testo: “[...] *I motori partono ... tic tac tic tac ... muovo le cime a cui sono attaccate le ancore e quando le ancora cominciano a oscillare anch'io dondolo su un piede e sull'altro ... dondolo finché il mare si agita ... e diventa forte, sempre più forte ... le onde sbattono contro la fiancata della nave ... barcollo ... perdo l'equilibrio ... scivolo ... mi aggrappo alle ancora ... il mare è forza 10 [...]*”⁵¹⁶.

In *Acquasanta* è possibile parlare di didascalie interne ed esterne al personaggio il quale oscilla tra pensiero ed azione, ovvero tra una struttura che cerca di fagocitarlo, bloccandone i movimenti e facendolo oscillare nei flutti della tempesta ed una descrizione dell'interiorità del personaggio stesso che si prolunga verso una diretta immersione dello spettatore nel flusso dei pensieri dell'io monologante. All'interno della struttura del monologo lo Spicchiato si racconta facendo sì che la sua figura fisica si proietti direttamente nella percezione degli spettatori in modo che anche essi divengano funzioni drammatiche; il monologo che si produce dalle fauci del personaggio sospeso

514 Emma Dante, *Acquasanta*, in Emma Dante, *Trilogia degli occhiali*, Rizzoli, Milano, 2011, p. 13.

515 *Idem*, pp. 13, 14.

516 *Ibidem*, p. 15.

sull'abisso di un mare in tempesta diviene un ritratto linguistico in cui il dinamismo del personaggio – evidenziato anche dall'utilizzo del dialetto – agisce in quanto strumento di auto-rappresentazione, ovvero un veicolo linguistico per raccontare poeticamente il proprio calvario.

Il personaggio si «muove» innescando tre differenti tipologie di linguaggio: un linguaggio «interno al pensiero», un secondo tipo «esterno, o delle azioni» ed un terzo tipo di commistione tra «interno» ed «esterno», condensato nel linguaggio stesso che diviene, nel dinamismo del lessico e dei costrutti sintattici dialettali, la traduzione verbale del pensiero («interno») e la testimonianza linguistica delle conseguenze delle azioni («esterno»).

Tale dinamismo, nel momento centrale del monologo, mette in moto, stimolato dal movimento acqueo, il ricordo e la memoria che spalancano, nella drammaturgia, spazi metatestuali in cui il passato del protagonista riemerge con la poetica dignità delle favole e le didascalie cedono il posto ad un confidenziale rapporto con lo spettatore che si dipana in uno spazio dell'interiorità ove la tristezza e il rimpianto regnano all'interno di un secondo spazio monologante (monologo B) che si apre come una voragine nel sistema drammatico messo in moto dal monologo principale (monologo A): “[...] *Resto in silenzio. Fa male ricordarsi della felicità quando si ha nel petto un dispiacere. Sono triste, molto triste ... Spengo la musica e confidenzialmente mi rivolgo al pubblico. Facevo tutti cose io 'ncoppa a nave, da quando tenevo quindici anni. Ievo in sala macchine, puliziavo 'e latrine, sbucciavo 'i patane, preparavo 'a colazione, cornetti e brioches, puliziavo 'o ponte, 'e paratie, scartavetravo, pittavo, facevo i nodi poi li scioglievo e li rifacevo n'ata vota pe' me 'mparà, preparavo pranzo e cena primo e secondo turno, se tenevo cinque minuti magnavo pure io a volo a volo, perché aveva servì gli ufficiali e i sottoufficiali, poi sparecchiavo, lavavo i piatti, lavavo n'ata vota 'e latrine e 'a sera quando ferneva 'i faticà primma e jìreme a durmì me metteva a poppa, sotto 'o cielo stellato a guardà 'i figure che 'a scumma 'e l'elica faceva dint'a l'acqua ... e me veniva 'a 'ppocundria ... vedevo 'a faccia 'i mammà, i compagni d'o viale Brunelleschi, chilli belli taralli 'nzogna e pepe abbascio 'o Granatiello ... e me veniva 'e vummicà. Allora guardavo annanzi a me e per nun ce pensà me mettevo a cantà, *mi tolgo gli occhiali, guardo l'infinito. I conati si fanno insistenti.* «Ohè, chi sente e chi mo' canta appresso a me ... ohè, pe' tramente s'affaccia 'a luna pe' vedè» *mi rimetto gli occhiali, vomito un po' nel fazzoletto, «pe' tutta 'sta marina da Procida a Resina se dice guarda là 'na femmena che fa ... » il senso di vomito piano piano svanisce [...]*”⁵¹⁷.*

Il passato, ponendosi nella drammaturgia come «altro monologo» (monologo B) all'interno dell'architettura del monologo principale (monologo A), riappare come un universo rievocato attraverso un utilizzo del linguaggio scisso in azioni meccaniche precise, sistematiche e reiterate, poiché il dinamismo del personaggio si traduce in un fare sistematico che pone l'io monologante in

517 Emma Dante, *Acquasanta*, in Emma Dante, *Trilogia* cit., pp. 22, 23.

una condizione stagnante di estrema solitudine e continua propensione alla fatica del lavoro fisico che si traduce, spesso, nella dinamica gestuale espressa dalle didascalie (linguaggio «esterno, o delle azioni»): “[...] *Guardo l'orizzonte ... ma vedo soltanto l'oscurità della sala.* Nun tengo 'na casa, 'na famiglia, n'amicizia, nun tengo manco 'na cagnata, nun saccio che significa 'nu sfizio, 'nu divertimento, aggio sempre faticato, sempre [...]”⁵¹⁸.

Il passato riaffiora al ricordo spalancando i battenti di un universo linguistico in cui ci si rivolge direttamente allo spettatore – come accade al personaggio di Giammarco in un monologo di *mPalermu* (2007) o in *Carnezzeria* (2007) in cui, dipingendo l'affresco linguistico ed antropologico di una famiglia siciliana dove incesti, violenze e soprusi veicolano la temperatura della narrazione, Emma Dante mostra il personaggio di Nina che in un piccolo soliloquio dialoga con le foto dei vari elementi della sua famiglia ormai defunti – facendo sì che il personaggio insceni un vero e proprio dialogo con la memoria che vacilla assieme ai movimenti di un mare che sottostà alla figura monologante e con il quale il personaggio innesca un rapporto di scambio relazionale che, a tratti, assume spiccate connotazioni erotiche e violentemente poetiche: “[...] *A prua mi sorreggo alle cime e mi protendo verso il mare.* 'O mare è impalpabile, immenso, puro. 'O mare è 'a guagliona mia! Io 'a guardo dint'a l'occhi, a pochi metri di distanza. Ffuah! Ffuah! Ma che fai, mare? Mi mandi 'i schizzi 'e l'onde? Finiscila! Mi stai facendo 'o bagno! Fermati! T'aggio a di 'na cosa importante e stavolta l'hanno a senti tutti quanti. Tutti quanti l'hanno a senti. Nun ha da essere cchiù 'nu segreto, nun m'o pozzu tenè cchiù dintra. Ffuah! Ffuah! Eh eh eh! Fermati! Ffuah ffuah! E vabbuò, fammi 'o bagno! Tanto chesta pe me è acqua benedetta. È acquasanta! Dalla prima volta ca t'aggio vista, io nun aggio capito cchiù niente. Nun sapevo cchiù che era 'o iorno, 'a notte ... io pensavo sulu a te, vulevo stare sulu cu te ... [...]”⁵¹⁹.

Nel suo dialogo col mare lo Spicchiato fa convergere il linguaggio «interno» con l'«esterno» facendo sì che la sua figura si con-fonda sempre di più col mare, metamorfizzandosi in una polena “[...] *pronta a sfidare l'oceano* [...]”⁵²⁰ che non può non ricordare l'immagine dell'eroe omerico legato all'albero maestro in balia della voce delle sirene e del mare aperto, calmo e senza vento, immortalato nel dipinto *Ulisse e le Sirene* (1891) di John William Waterhouse.

Il monologo di Emma Dante si conclude con un inserto meta-testuale, ovvero col testo di una famosa canzone napoletana, *Indifferentemente*⁵²¹ (1963) di Salvatore Mazzocco e Umberto

518 Emma Dante, *Acquasanta*, in Emma Dante, *Trilogia* cit., p. 23.

519 *Idem*, p. 31.

520 *Ibidem*, p. 34.

521 Il testo della canzone recita: “[...] «Tramonta 'a luna ... e nuje pe' recità l'urtima scena, restammo mane e mane, senza tenè 'o curaggio 'e ce guardà ... Famme chello che vuò ... indifferentemente, tanto 'o saccio che sò: pe' te non sò cchiù niente! E damme 'sto veleno, nun aspettà dimmane ... indifferentemente ... si tu m'accide nun te dico niente.» [...]” (Emma Dante, *Acquasanta*, in Emma Dante, *Trilogia* cit., p. 34).

Martucci, che accompagna la metamorfosi dell'uomo in polena risolvendo e smorzando quell'incantesimo che lega lo Spicchiato al mare, immortalando il personaggio in una fredda, lineare e umida contemplazione dell'infinito.

L'idea del personaggio che contempla, immobile, la propria condizione, si ritrova anche nella scrittura di Eleonora Danco, drammaturga contemporanea romana la quale ha fatto sì che nei suoi monologhi – caratterizzati anch'essi da uno spiccato utilizzo del dialetto romanesco, probabilmente di diretta evocazione pasoliniana – venisse fuori l'immagine di una umanità alla deriva che tenta disperatamente di recuperare frammenti della propria storia passata in un sistema linguistico crudo e serrato che, come si evince dal monologo *Sonia* (1995) – presente nel volume *Ero purissima* edito da Minimum Fax⁵²² nel 2009 e ospitante vari testi della scrittrice romana – proietta l'io monologante in una struttura linguistica dove dalla fisicità del personaggio narrante si propagano gli altri elementi che compongono la narrazione. Nel caso di *Sonia*, il protagonista del monologo si rivolge direttamente ad un fantomatico spettatore chiamandolo provocatoriamente Famija, facendo sì che l'impressione generatasi da tale vocativo ponga il personaggio direttamente a confronto col proprio passato che si sviluppa linguisticamente in un monologo di forte stampo narrativo dove le creature che animano il racconto si propagano direttamente dal corpo del personaggio parlante, prendendo forma da azioni plastiche, come si evince dalle didascalie che evidenziano una spiccata fisicità di forte stampo mimico che contrappuntano la scrittura ed il monologo si sviluppa dinamicamente, come un sistema ove corpo e parola si fondono in un perfetto meccanismo percettivo: “[...] (*si porta una mano aperta quasi sul viso e la muove come fosse l'espressione del viso dell'invadente signora Orsina*) [...] (*Si muove come fosse la suora nel pentolone*) [...] (*si porta una mano sul viso come se prendesse un muro in piena faccia*) [...] (*si porta una mano in bocca e simula il morso nella bocca di un cavallo*) [...] (*Sonia dà uno schiaffo nell'aria come se lo stesse dando a qualcuno. Poi cammina ciondolante e rassegnata*) [...] (*Si irrigidisce, prende le sembianze del volto del morto nella foto, porta le mani incrociate al petto, chiude la bocca a fessura, gli occhi assumono un'espressione solenne*) [...] (*Si immedesima in Pina, parlando, grattandosi e fumando*

522 Nel 2009 la casa editrice romana Minimum Fax riserva un particolare interesse alla drammaturgia italiana contemporanea ed, in modo particolare, per un certo utilizzo del monologo, infatti nel volume *Senza corpo. Voci dalla nuova scena italiana* a cura di Debora Petrobono vengono raccolte le drammaturgie di alcuni scrittori italiani di teatro che utilizzano il monologo come strumento per una indagine sui disagi psichici e dell'animo che serpeggiano nel nostro tempo: *Nati in casa* (2001) di Giuliana Musso e Massimo Somaglino, *La Maria Zanella* (2002) di Sergio Pierattini, *Ecce Robot! Cronaca di un'invasione* (2007) di Daniele Timpano, *Il cattivo* (2008) di Michele Santeramo, *Selfportrait* (2004) di Oscar De Summa e *Venticinquemila granelli di sabbia* (2004) di Alessandro Langiu rappresentano azioni monologanti in cui i personaggi, colti al limite di esistenze spezzate e disperanti, raccontano i propri vissuti scissi tra memoria, testimonianza e sogno, in complessi linguistici ed innovativi che paiono davvero voler gettare le basi di una nuova ricerca intorno alla drammaturgia contemporanea che fa del monologo lo strumento essenziale sia per la declinazione drammatica dei mali che affliggono il nostro secolo, sia la traccia evidente di un rinnovamento profondo della scrittura teatrale.

contemporaneamente a ritmo sostenuto) [...]”⁵²³.

La fisicità, come nel caso di Emma Dante, permette al personaggio una complessa ed articolata partitura mimica che si salda alle parole facendo sì che il corpo dell'attore, nel momento in cui il testo varca i battenti della messa in scena, divenga un universo a sé: un mondo incandescente dove l'estrema fisicità intercorre tra le pieghe del monologo creando un ulteriore esempio di altro spazio testuale che si potrebbe definire il «luogo delle azioni concrete» che veicolano la percezione e permettono al lettore-spettatore di orientarsi nel testo, individuandone le varie creature e amplificandone, così, l'assetto epico. In *Sonia*, però, le azioni subiscono una glaciale interruzione nel momento in cui il protagonista sogna ed il sogno in sé, come nel caso della rievocazione del passato per il personaggio di *Acquasanta*, apre uno spazio testuale dove la fisicità si placa per dar voce ad un tipo di «racconto nel racconto» all'interno del quale si ritrovano il passato ed un certo rapporto con l'infanzia scisso tra fiaba e inquietudine:

“[...] Quando ero pischella me piaceva tanto 'a Barbie, 'a Barbie nova che avevo visto dentro a 'na vetrina. Quanto me piaceva a me. Ha' visto com'è fatta, è tutta bionna 'a Barbie. Sai che me fa pensa' a me 'a Barbie? A'a fatina, a'a fatina de Carnevale. Che poi io da pischella me ce volevo sempre vesti' da fatina a Carnevale. Me mettevo nel letto a dormi' (*si lascia andare al sogno, chiudendo gli occhi*), e: Tà, diventavo 'na fatina. Me vedevo tutta azzurra fino ai piedi; 'e stellette da tutte 'e parti, 'na bacchetta lunga così; er cappello de porporina co' 'e stellette ... (*Alza le braccia*) E io volavo ... volavo ... Volavo sulla scuola, volavo sul mercato de mi' madre. E tutti facevano: «Anvedi ce sta Sonia, è 'na fatina, oh sta a vola' ... » «Eh!, so' io, me vedete, so' io, so' maggica, sto a vola'». E tutti facevano: «Oh, me cojoni, ce sta Sonia, sta a vola'». «Zio, so' io, so' maggica, so' Sonia, che voi 'a machina? Tie! C'ho 'a bacchetta, so' maggica. Che voi zia, 'a pelliccia? Tie! 'O stereo? Tie!. So' 'a fatina Sonia, so' maggica, sto a vola'» [...]”⁵²⁴.

Il sogno immobilizza le azioni e la parola fluttua sulle onde del ricordo esattamente come accade alla protagonista del monologo *Me vojo sarvà* (2001) in cui il personaggio è totalmente attorcigliato ad una sedia ed il processo memoriale viene bloccato da un malessere di stampo psicofisico che si inalbera in un monologo dove alla sequela di medicinali – che paiono rimandare a certe atmosfere care a *Psicosi delle 4 e 48* (1999) di Sarah Kane in cui il catalogo degli psicofarmaci crea un interessante complesso sonoro all'interno della drammaturgia – si contrappunta la fredda considerazione di un'esistenza in cui, a differenza del monologo del 1995, il sonno è bloccato: “[...] nun dormo, me svejo, me svejo pe' fa' 'a pipì, me svejo pe' i problemi, me svejo tre vorte a notte [...]”⁵²⁵; i ricordi si confondono attorcigliandosi tra i capelli: “[...] E che c'è da ricorda'? Che c'è da

523 Eleonora Danco, *Sonia*, in Eleonora Danco, *Ero purissima*, Minimum Fax, Roma, 2009, pp. 8-14.

524 *Idem*, p. 15.

525 Eleonora Danco, *Me vojo sarvà*, in Eleonora Danco, *Ero purissima* cit., p. 27.

ricorda', da cerca', da magna', da pensa'? Succede tutto sopra 'e teste, noi nun semo niente, tra tutti 'st'intrecci de' capelli de'e persone ... [...]”⁵²⁶; il sé osserva se stesso in una sorta di tragica auto-contemplazione kafkiana post-apocalittica: “[...] So' 'n'anima in piena, nun trovo pace. 'E pulsioni sessuali, 'e fantasie che te ce fai co' 'e persone, schiacciate contro ar muro d'a stanza, come zanzare morte spiaccicate, a lotta' ciechi come semo dentro ar corpo che se storce ... [...] So' distrutta, so' arrivata, so' stravolta, so' sconvolta, so' sfinita [...]”⁵²⁷; il corpo inizia a dolere mentre le forze scemano sempre di più: “[...] C'ho mar de testa, de piedi, sto sempre ar telefono, c'ho 'e gambe pesanti, devo paga' er gas, i vestiti, er cambio de stagione, umidità ... C'ho mancanza de sonno, de fero, de potassio, me brucia 'o stomaco, me rimane tutto qua! So' anemica, so' pallida, «Magnate 'e banane, bevite 'a spremuta», c'ho 'a tosse, 'e nevralgie, c'ho l'ansia, 'a bronchite, me sto a fa' presbite, c'ho du' de pressione ... [...]”⁵²⁸.

In tale tragica catabasi, all'individuo monologante non resta altro da fare che proiettare se stesso in una dimensione altra in cui il volo appare come unica ed irrealizzabile ancora di salvezza: “[...] Vorrei prende 'e sembianze de 'n'uccello ... un giorno solo ... du' minuti, apri' l'alette e annammene lontano ... me vojo sarvà, me vojo sarvà!”⁵²⁹; tale propensione, però, si spegne in una mera e utopica illusione che, nel caso di Marco⁵³⁰, protagonista del dramma *Ero purissima* (2003), si traduce – come in *Acquasanta* – in un attacco di vomito che chiude il suo soliloquio a conclusione del dramma e che suggella in maniera escatologica il proprio tragico e malsano destino.

La Roma che viene fuori dai monologhi di Eleonora Danco – a differenza della Sicilia ctonia, barbara, ancestrale e, a tratti, fiabesca presente nella drammaturgia di Emma Dante – appare un complesso formicaio di vite dove brulica un'umanità che, come scrive Marco Lodoli, “[...] non ha più scampo [...]”⁵³¹ in cui i personaggi si muovono come se fossero ammalati e colti da un dolore accecante. I personaggi sono nevrotiche particelle che orbitano velocemente attorno ad una disperazione serpeggiante tra le increspature di un mondo alla deriva, dove la tensione muscolare e fisica che caratterizza i movimenti appare come il sintomo di un'umanità lacerata. Tale umanità tenta disperatamente di tenersi ben salda ai propri corpi anche se, allo stesso tempo, diviene la testimonianza vitale di un'impazienza che innesca movimenti centrifughi attraverso il cui dinamismo si tenta una cura al male che affligge le creature della Danco e che Lodoli definisce

526 Eleonora Danco, *Me vojo sarvà*, in Eleonora Danco, *Ero purissima* cit., p. 27.

527 *Idem*, p. 28.

528 *Ibidem*, p. 28.

529 *Ibidem*, p. 28.

530 Se la protagonista di *Me vojo sarvà* aspira al volo come possibile occasione di redenzione, il personaggio di Marco in *Ero purissima*, eroinomane convinto, proietta il proprio utopico desiderio di salvezza nell'immagine del mare la cui poetica immagine evocativa si contrappone ad una brutale visione di sé: “[...] Smetto pe' sempre, libero, m'arzo, esco felice. Al mare ... Che bello er mare ... Nun ce vado mai, so' brutto [...]” (Eleonora Danco, *Ero purissima* cit., p. 83).

531 *Noi siamo dei mostri* conversazione con Marco Lodoli, in Eleonora Danco, *Ero purissima* cit., p. 87.

«delirio di immobilità»⁵³².

I personaggi di Eleonora Danco “[...] girano rapidi su se stessi, passano in un gorgo, producono un vortice di parole che non li porta da nessuna parte e anzi finisce quasi per affogarli in se stessi. Stanno in bilico tra l'impazienza e la fissità, sono come delle viti spanate che girano a vuoto [...] [poiché] c'è una frenesia di arrivare al centro delle cose [ed anche di distanziarsi dal centro] che però somiglia tragicamente a un nulla, a un buco nero [...]”⁵³³.

Come nel caso delle creature che popolano la *Trilogia degli occhiali* di Emma Dante, i personaggi monologanti di Eleonora Danco sono ossimoricamente vittime di una «disperata vitalità», volendo prendere a prestito il titolo di una celebre poesia di Pier Paolo Pasolini, che si traduce in un tipo di drammaturgia del conflitto, della lotta all'interno della quale il dialetto – esattamente come nel caso del siciliano antico della Dante – assume le caratteristiche di «lingua dell'innocenza», dell'immediatezza e della sintesi, poiché la propria estrema “[...] arroganza poetica [...] non passa attraverso una psicologia, ma va subito all'immagine, in modo diretto e arrogante, senza troppe mediazioni [...]”⁵³⁴.

La lingua dialettale agisce per immagini spontanee e sintetiche che traducono l'immersione dei personaggi in una immediatezza del tempo presente nel cui vortice la casualità delle loro azioni corrisponde, in realtà, ad un'intricata e fitta rete matematica di equilibri e dinamismi all'interno dei quali gli stati d'animo, le parole e le azioni dei personaggi – come sostiene la stessa Danco – assomigliano agli schizzi di colore nell'action painting di Jackson Pollock⁵³⁵, artista che si ritrova in effigie all'atto unico *Nessuno ci guarda* (1999-2000) e che testimonia un diretto atto creativo che si traduce in un'immagine che, come la lingua dialettale, è immediatezza e sintesi, un momento eternamente presente all'interno del quale incastrare linguisticamente la vita nella sua totalità.

La lingua vernacolare, nei monologhi di Eleonora Danco ed Emma Dante, diviene quel sistema di parole – spesso farcite di bestemmie, grida, rumori, ostacoli, “[...] divagazioni, pensieri, impropri, desideri e angosce che si ostacolano tra di loro, controtempi, passaggi a vuoto [...]”⁵³⁶ – che edifica intorno alle figure umane una sorta di marmorea fissità al cui interno la drammaturgia spinge i personaggi ad azioni violente, a soluzioni estreme sia fisicamente sia linguisticamente e che, però, si proiettano in una dimensione memoriale all'interno della quale l'infanzia, il passato ed una propensione all'amore – inteso nella assolutezza del termine, un'assolutezza anche erotica e religiosa

532 *Noi siamo dei mostri*, in Eleonora Danco, *Ero purissima* cit., p. 89.

533 *Idem*, p. 89.

534 *Ibidem*, p. 91.

535 Eleonora Danco prologa *Nessuno ci guarda* con una citazione di Pollock: “... Già mentre dipingo ho dell'opera una nozione generale. Io posso controllare il fluire della pittura, in essa non vi è nulla di casuale, così come non vi è né principio né fine.” (Eleonora Danco, *Nessuno ci guarda*, in Eleonora Danco, *Ero purissima* cit., p. 33).

536 *Non siamo dei mostri*, in Eleonora Danco, *Ero purissima* cit., p. 93.

allo stesso tempo – rappresentano i tre elementi attorno ai quali si declinano le vite di tali creature all'interno di una drammaturgia del conflitto ove il monologo rappresenta il vero punto di contatto tra una declinazione del pensiero, una perfetta ed esasperata confessione della propria disperata condizione e, allo stesso tempo, la ricerca linguistica di una via di fuga.

Nella drammaturgia italiana contemporanea il monologo condensa la riappropriazione di memorie perdute e la testimonianza linguistica di affreschi esistenziali che fanno del proprio linguaggio lo strumento per un riscatto da sempre desiderato e, costantemente, negato.

7 – Monologhi d'autore nella nuova drammaturgia napoletana aldilà di Eduardo: Annibale Ruccello, Enzo Moscato, Mimmo Borrelli

Dopo *Gli esami non finiscono mai* (1973) di Eduardo De Filippo, la drammaturgia napoletana subisce un profondo rinnovamento attraverso il quale le dinamiche interne alla scrittura ed alle situazioni evocate dalla penna di Eduardo si traducono in una sorta di frenesia ancestrale, sotterranea, avanguardista e molto problematica che si sviluppa nelle opere di autori che, del mondo eduardiano, conservano certi tratti specifici tradotti, però, in una nuova forma di drammaturgia che, nel contesto contemporaneo, potrebbe rappresentare il vero rinnovamento della scrittura teatrale. Annibale Ruccello, Enzo Moscato e Mimmo Borrelli sono considerati i tre poli principali attraverso i quali descrivere una nuova tendenza drammaturgica, nel teatro partenopeo, che dal 1979 si sviluppa fino al nostro tempo (2017) in cui il teatro napoletano rappresenta, probabilmente, il vero centro della sperimentazione linguistica in campo drammaturgico poiché la Napoli teatrale contemporanea condensa da una parte il segno di una forte tradizione drammatica, inaugurata dalla Commedia dell'Arte, che segna una traiettoria perfetta dal modello pirandelliano ad Eduardo – passando per Viviani e Scarpetta – e, dall'altra, si manifesta in quanto risultato di un universo⁵³⁷ fervente di simbolismi, sviluppi e meccanismi rappresentativi che dagli anni Settanta generano uno scontro di linguaggi e immagini complesse.

Eduardo De Filippo lascia alle generazioni future napoletane una sorta di testamento drammaturgico che, innescato dal modello pirandelliano⁵³⁸, si declina a partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento, in una generazione che reclama la propria «orfana» dignità, ovvero una generazione che, ereditando i grandi modelli inaugurati da Pirandello, Scarpetta, Viviani ed Eduardo, tende ad una scrittura drammatica che si sviluppa in un contesto di variegata sperimentazioni registico-drammaturgiche tese inesorabilmente a travalicare i mondi dell'intreccio eduardiano per proiettarsi

537 Dal 1978 il teatro napoletano si arricchisce delle ricerche, sia in campo drammaturgico sia nel sistema della messa in scena, di personalità quali: Gennaro Vitiello (fondatore del Teatro Esse), Mario Martone, Toni Servillo e il Teatro Studio di Caserta, Vittorio Lucariello, Antonio Neiwiller e Manlio Santanelli. Gli autori in questione si definiscono orfani del modello eduardiano e declinano la loro attività a partire da quelle che sono le sperimentazioni teatrali europee e americane per traghettarsi verso una antropologia drammatica partenopea che poggia nella tradizione più primitiva per dilatare i propri confini verso una scrittura scissa tra barocchismi, essenzialità e forte carattere immaginifico.

538 Tale valore testamentario si evince da un discorso pronunciato da Eduardo la sera del 13 aprile 1979 in occasione della messa in scena della sua versione del *Berretto a sonagli* pirandelliano e dell'atto unico *Sik Sik l'artefice magico* in una serata memorabile poiché alla fine lo scrittore ormai vetusto celebra il suo addio a Napoli confidando nel fatto che il personaggio di Sik Sik – definito da Eduardo alla stessa stregua dei grandi e meschini personaggi pirandelliani come lo sventurato Ciampa, protagonista del *Berretto a sonagli* – possa continuare ad avere fama nelle generazioni a venire, dilatando la propria dignità in una eternità che si sarebbe tradotta, dopo il '79, in una nuova genia di drammaturghi napoletani, non tanto eredi quanto orfani del grande modello eduardiano. È come se, attraverso la figura di Sik Sik, Eduardo consegnasse se stesso ai posteri in quanto «forma» drammatica. La sua eredità sta proprio in tale «forma».

ad un tipo di drammaturgia che fonde corpi e suoni e che si sviluppa come strumento per quella che Annibale Ruccello – uno dei massimi drammaturghi post-eduardiani – ed altri artisti, fin dalla seconda metà degli anni '70, definiscono come «Nuova Spettacolarità»⁵³⁹.

Per spiegare di cosa si compone tale spettacolarità prima di tutto è importante evidenziare che per drammaturgia post-eduardiana si intende una particolare tendenza, nel teatro napoletano, ad ampliare il proprio raggio di azione drammaturgico a partire dalle storie intime, familiari, popolari e borghesi tipiche delle vicende eduardiane per tendere, invece, a vicende interne, sotterranee e, a tratti, ancestrali e surreali che si sviluppano da un particolare rapporto dei nuovi drammaturghi con altre forme del sapere quali la poesia, la musica, il cinema, la filosofia e, soprattutto, l'antropologia. In tale miscellanea di conoscenze e di saperi diversificati il teatro napoletano contemporaneo si pone come strumento linguistico in cui il linguaggio – che Enrico Fiore nel saggio *Il rito, l'esilio e la peste* del 2002 tende ad assimilare più allo stile di Viviani che alla drammaturgia eduardiana – diviene il meccanismo esteriore di un rito antropologico. La dimensione della scrittura scaturisce da un tipo di teatro costruito «in esterni» – a differenza degli «interni» deschi eduardiani – nei quali la lingua non sposa più certe vocazioni narrative tipiche del teatro borghese, ma lo stile, mutuato da Viviani, fa appello ad una lingua definibile «costitutiva»⁵⁴⁰, che condensa in sé spiccati tratti di autenticità ed originalità attraverso i quali si sviluppa un linguaggio ibrido e meticcio in cui dall'estremo realismo dei rumori e delle voci della quotidianità partenopea s'esalano tratti «altri» di spiccata ascendenza simbolica, astratta e, ovviamente, poetica.

In tale poesia i personaggi inscenano le loro azioni attraverso un «corpo verbale» che ritrae linguisticamente non solo il carattere dei personaggi, ma ne racconta il passato, la memoria e il presente: “[...] i personaggi [...] sono esattamente la lingua che parlano [...]”⁵⁴¹.

L'originalità espressiva sta, appunto, in tale capacità di sintesi che unisce la crudezza, spesso grottesca, delle situazioni all'interno delle quali si muovono i personaggi e la poeticità che si sviluppa direttamente dalla lingua, generando vortici di poesia che, del surreale e del simbolico amplifica i tratti proprio attraverso uno spiccato realismo. A proposito del problema della lingua nella drammaturgia di Annibale Ruccello, Rita Picchi scrive: “[...] Ruccello avrebbe certamente apprezzato di più un collegamento col teatro di Viviani, che sentiva più vicino e prossimo a sé. Riteneva Eduardo portatore di un certo «buonismo», di un linguaggio e una «morale» più piccolo borghese che autenticamente «popolare» e «rivoluzionario». E se si può dire che si è nutrito giovanissimo in modo più o meno consapevole della scrittura teatrale di questi «padri» [...], quello

539 A. Ruccello, *Una drammaturgia sui corpi*, in «Sipario», 1987, n. 466, p. 70.

540 Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Ubulibri, Milano, 2002, p. 14.

541 *Idem*, p. 14.

che davvero fa la differenza in Ruccello [di questo aspetto Ruccello è il capostipite] è l'improvviso innesto, nel racconto quotidiano di stampo apparentemente realistico, di un elemento fortemente surreale. Questo nel teatro napoletano non era mai successo. Si va quindi ben oltre Eduardo; un teatro che non ha confini geografici o regionali: Napoli come Tokyo o New York [...]»⁵⁴².

Il linguaggio in Ruccello diviene il ritratto di una condizione sociale, della storia e della «voce» dei personaggi intesa non solo come canale sonoro attraverso il quale dipanare il percorso e le traiettorie del linguaggio, ma essa (la «voce» dei personaggi) da «corpo verbale» assume le caratteristiche di «corpo sonoro» che fa oscillare il linguaggio tra realismo e dimensione simbolica, tra quotidiano e surreale.

All'interno del meccanismo innescato da tali oscillazioni, il monologo si pone come punto di contatto e sintesi tra una dimensione sonora di stampo processuale, interna alla scrittura intesa sempre più come «partitura sonora» – non a caso il titolo di una celebre opera di Enzo Moscato è, proprio, *Partitura* (1988) – e la caratterizzazione di personaggi che aleggiano nella scrittura come «visioni», «rumori», «suoni» e «ritmi» che provengono dalle profondità della storia e fanno delle figure monologanti delle umanità «deportate» – Ruccello usa proprio l'espressione «figure deportate»⁵⁴³ per identificare i suoi personaggi – che narrano ed «eseguono» i loro percorsi esistenziali come figure sospese tra un disperato realismo della forma che tende inesorabilmente alla narrazione, al racconto in orizzontale ed uno spiccato simbolismo che fa appello ad una sorta di surrealismo molto vicino alle atmosfere cinematografiche di Luis Buñuel e Fernando Arrabal.

Grazie all'opera di Ruccello è possibile comprendere quanto il nuovo teatro napoletano sia distante dal modello eduardiano di cui non conserva non solo la struttura, gli ambienti e i caratteri, ma soprattutto la lingua che subisce un rinnovamento interno mutuato dall'esempio di Viviani che rappresenta, per i nuovi autori partenopei, la vera eredità celata nelle istanze linguistiche della nuova drammaturgia.

A livello drammaturgico Eduardo continua a restare, tuttora, un caso isolato nella storia della drammaturgia italiana, poiché la sua figura autoriale pare condensarsi nell'immagine di un maestro senza discepoli, di un padre sterile, testimonianza evidente di un universo drammaturgico da cui ci si sente sempre più orfani.

La nozione di nuova drammaturgia post-eduardiana riguarda non tanto la creazione di un repertorio quanto un rinnovamento della scrittura scenica in cui il concetto di «novità», per un autore come Ruccello, si sviluppa dalle dinamiche di una sperimentazione intesa prevalentemente come

542 Rita Picchi, *Annibale Ruccello e il suo teatro*, in Annibale Ruccello, *Scritti inediti*, Gremese Editore, Roma, 2004, p. 15.

543 Annibale Ruccello, *Il sole e la maschera. Un'analisi antropologica della "Cantata dei Pastori"*, Guida, Napoli, 1978.

linguaggio, come forma possibile attraverso la quale descrivere non solo i mutamenti di un teatro in totale verve avanguardista, ma anche i rapporti che il teatro inevitabilmente si trova a condividere con il cinema ed i nuovi media tra cui, ovviamente, la televisione.

Per Ruccello la scrittura scenica agisce per immagini e suoni, probabilmente mutuando tale concetto dal fatto che le immagini si condensano in un tipo di scrittura ove il monologo – come è possibile leggere, ad esempio, in *Anna Cappelli* (1986) – diviene la rappresentazione linguistica del «ritratto» di un'esistenza esiliata che, come accade al personaggio di Jennifer nel dramma *Le cinque rose di Jennifer* (1980), inscena la declinazione umana di una tragica eroicità.

È proprio attraverso il personaggio di Jennifer che Ruccello inaugura tutta una temperie di creature femminili immortalate in monologhi attraverso i quali esperiscono e raccontano quella solitudine esistenziale e linguistica di cui Enrico Fiore evidenzia la “[...] impossibilità [...] di rappresentarsi oggi come evento eroico [...]”⁵⁴⁴.

Tale eroicità (tragica) che sta dietro le figure femminili monologanti di Ruccello, nel caso di Jennifer si manifesta attraverso la declinazione di un personaggio immortalato in una dimensione di attesa perenne del suo amato Franco, una attesa che, grazie anche all'elemento delle rose rosse, non può non ricordare il personaggio di Rosita in *Donna Rosita nubile, ovvero il linguaggio dei fiori* (1935) di Federico García Lorca. Jennifer è colta al limite di una sopravvivenza da cui non può sfuggire se non attraverso una comicità irriverente che ne sottolinea il senso folle della disperazione e, alla fine del dramma, in un atto suicida che chiude tragicamente l'intera vicenda facendo del discorso del personaggio – in particolare la telefonata⁵⁴⁵ con Jenise che diviene, nel testo, un vero e proprio momento di teatro a sé – il ritratto linguistico di una vita deportata che accomuna tutti i personaggi femminili dipinti da Ruccello.

Jennifer, Adriana, Ida, Anna, Mamma, Carmela, Maria non sono altro che le funzioni drammatiche di un'umanità disperata ed in esilio i cui monologhi appaiono come i ritratti⁵⁴⁶ linguistici che non

544 Enrico Fiore, *In groppa all'asino perfino la Dietrich*, in “Paese Sera”, 30 marzo 1981.

545 I personaggi femminili monologanti di Ruccello sono, spesso, isolati nel motivo della telefonata che, oltre ad agire come momento irto di una certa esilarante comicità, assume le caratteristiche monologiche di uno spazio testuale a sé che si sviluppa all'interno del dramma dilatando il tempo del racconto e creando degli inserti metatestuali all'interno dei quali l'autore inserisce l'atto monologante. Lo stesso motivo si ritrova negli ultimi momenti del dramma *Week-end* (1983) dove il personaggio di Ida, una volta isolata nel solismo della conversazione telefonica, innesca un lungo monologo denso di un certo isterismo che amplifica il senso poetico delle parole. Anche il personaggio di Adriana in *Notturmo di donna con ospiti* (1982) viene isolato nella telefonata in un piccolo monologo presente all'inizio del dramma e che sottende un forte carattere prolettico. Il motivo della telefonata è, invece, centrale nel quarto episodio di *Mamma (Piccole tragedie minimali)* (1986) – intitolato, per l'appunto: *La telefonata, ovvero Piccola tragedia minimale* – poiché occupa tutto l'intero monologo di Maria, casalinga disperata la cui sola ed ossessiva ragione di vita è di vedere i propri figli esibirsi a “Piccoli Fans” nell'imitazione di Al Bano e Romina.

546 Nel panorama della nuova drammaturgia napoletana, l'idea del linguaggio come ritratto ed il trattare il problema della lingua come veicolo generante immagini denotano una certa «suggestione pittorica» resa manifesta anche in alcuni titoli di drammi specifici che rimandano al mondo della pittura come, ad esempio, il già citato *Notturmo di donna con ospiti* di Ruccello o *Festa al celeste e nubile santuario* (1983) e *Bordello di mare con città* (1987) di Enzo Moscato, un testo, quest'ultimo, che viene portato in scena per la prima volta assoluta nel 2016, con la regia di

rappresentano affatto la solitudine, che attanaglia i personaggi, ma «sono» la loro stessa solitudine come è possibile constatare in *Mamma (Piccole tragedie minimali)* (1986), un complesso drammaturgico ospitante quattro monologhi differenti e occupanti, rispettivamente, i quattro episodi in cui si divide l'opera. *Mamma* può essere definito un monologo in quattro parti⁵⁴⁷ che imprigionano quattro creature ben distinte e caratterizzate da precise connotazioni linguistiche che testimoniano quattro differenti monomanie che divengono ossessioni verbali.

Nel primo episodio (*Le fiabe*) le antiche favole napoletane ossessionano il personaggio di Mamma ed anche la figura dell'autore stesso poiché, per Ruccello, la radice di ogni affabulazione, sta proprio nel racconto favolistico inteso sia come primordio di ogni atto narrativo, mutuato dalle teorie di Propp, sia come – volendo parafrasare le parole di Roberto De Simone – viaggio verso un altrove dove si condensa “[...] la trasgressione alla norma, l'ansia alla trasformazione magica [...], il basso e melmoso stadio che dall'oscuro regno dei morti conduce la maschera all'indistinta luce della vita del personaggio, l'ambiguità e l'indeterminatezza sessuale, la nascita e la fecondazione, l'urlo e la violenza ritualizzata [...]”⁵⁴⁸. Per Ruccello la fiaba apre degli spazi inter-testuali, ibridandosi con il monologo di Mamma al fine di confluire in un discorso unico e facendo sì che la materia favolistica divenga l'ossessione linguistica dell'io monologante.

Tale ossessione appare particolarmente manifesta – con fare decisamente patologico – nel secondo episodio (*Maria di Carmela, ovvero Piccolo delirio manicomiale*) ove il delirio religioso di Carmela, figura di tipico *clochard* napoletano la cui retorica, all'interno della quale Maria Maddalena si trova in stretta vicinanza a Marlon Brando, tende ad una componente sacra che oscilla tra il disperato bisogno di una redenzione e la bestemmia, tra l'afflato religioso tipico della fede popolare ed una deformazione delle suggestioni evangeliche che vengono assimilate profondamente dalla protagonista la quale, come nel caso della donna del primo episodio, tenta linguisticamente un processo di ibridazione tra preghiera e racconto, tra la figura della Vergine e se stessa.

Nella veste retorica di Carmela gli episodi del Vangelo subiscono un processo di ricezione e il canto diviene per la protagonista, che alla fine del monologo si allontana mentre calano le luci, la testimonianza sonora di una patologia, quel piccolo delirio manicomiale in cui è imprigionata la sua eterna solitudine: il canto non «esegue», ma «è» la solitudine.

Tale solitudine arde, inoltre, nel mal di denti che tormenta Anna, protagonista del terzo episodio (*Il*

Carlo Cerciello ed in occasione del trentennale della morte di Annibale Ruccello avvenuta, a causa di un terribile incidente stradale, il 12 settembre del 1986.

547 Le quattro parti in cui si divide *Mamma*: Primo episodio: *Le fiabe* (in cui vengono narrate dalla protagonista le favole *Catarinella* e *Il re dei piriti*); Secondo episodio: *Maria di Carmela, ovvero Piccolo delirio manicomiale*; Terzo episodio: *Il mal di denti, ovvero Madre e figlia*; Quarto episodio: *La telefonata, ovvero Piccola tragedia minimale*.

548 Annibale Ruccello, *Il teatro popolare in Campania* in Annibale Ruccello, *Scritti inediti*, Gremese Editore, Roma, 2004, p. 138.

mal di denti, ovvero Madre e figlia), elemento – probabilmente preso in prestito da Ionesco – che sintetizza il senso di una disfatta amplificata anche dall'inaspettata gravidanza della figlia Adriana che genera, a livello drammaturgico, una paratassi spietata epilogata con il suicidio di Adriana inteso come elemento drammatico, conseguenza della tempesta di impropri a cui si dà Anna e motivo scatenante il colpo di scena finale, facendo del personaggio della protagonista la sintesi di una colpa ormai indelebile concentrata nell'escamotage del mal di denti.

L'elemento metadrammatico della telefonata – molto presente in quasi tutti i drammi di Ruccello e inteso come luogo drammaturgico all'interno del quale condensare e giustificare una delle presenze del monologo – incastona il personaggio di Maria, protagonista del quarto e ultimo episodio (*La telefonata, ovvero Piccola tragedia minimale*), in un discorso la cui spiccata logorrea irta di citazioni televisive, intese come momenti intra-testuali di spiccata verve comica, sta a indicare la monomania ossessiva della protagonista, ovvero il desiderio di veder esibire i propri figli, Ursula e Pierpaolo, in una trasmissione televisiva: la televisione e il telefono divengono, pertanto, i due elementi che bloccano il personaggio di Maria in una domestica contemplazione della fissità e del vuoto insito nella retorica televisiva e che dà voce, ulteriormente, alla solitudine.

Attraverso i monologhi le creature femminili di Ruccello, figure perdute e imprigionate nel dipanarsi di un racconto sempre più fitto e fluttuante, esperiscono una desolazione segregante – sono tutti personaggi bloccati in ambienti domestici claustrofobici e tumultanti – che si traduce in una drammaturgia che, nel caso di *Anna Cappelli*, mostra il calvario verbale di una protagonista all'interno di un monologo diviso in sette scene che corrispondono rispettivamente a sette azioni precise in cui è bloccato l'io monologante e che serrano il personaggio di Anna in sette dolori di stampo fortemente quotidiano e casalingo: “[...] [Scena I] (*seduta a un tavolo, mangiando pasta e piselli*) [...] [Scena II] (*a un tavolo d'ufficio*) [...] [Scena III] (*in strada con impermeabile foulard e ombrello*) [...] [Scena IV] (*facendo una valigia*) [...] [Scena V] (*a letto con i bigodini*) [...] [Scena VI] (*seduta al tavolo della cucina*) [...] [Scena VII] (*seduta, rivolgendosi a qualcuno sul letto*) [...]”⁵⁴⁹.

Le sette scene crocifiggono Anna a sette differenti tipologie di oggetti di scena tipici dell'ambiente domestico che serrano i movimenti, avvolgono il corpo della protagonista e ne condizionano l'esposizione verbale deformandone le parole ed il corpo, facendo sì che l'intero monologo ne sia totalmente condizionato. I continui flashback che caratterizzano il calvario verbale di *Anna Cappelli* si legano linguisticamente agli oggetti di scena che tormentano la vita e, soprattutto, il linguaggio della protagonista la quale, in ogni scena, pare combattere sette battaglie differenti attraverso le quali gli episodi della sua memoria – definiti da Enrico Fiore “[...] i «casi» della sua

549 Annibale Ruccello, *Anna Cappelli*, in Annibale Ruccello, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2005, pp. 107-113.

vita passata (i litigi con i genitori e le sorelle lasciati a Latina, il monotono lavoro al Comune di Orvieto, i battibecchi con la padrona di casa, la storia d'amore con il ragioniere Tonino Scarpa) [...]”⁵⁵⁰ – si condensano in una drammaturgia che assume le caratteristiche di uno “[...] «spaccato» [linguistico] di una condizione esistenziale perduta [...]”⁵⁵¹.

Tale condizione esistenziale si sviluppa in un monologo che tende a metamorfizzare l'esilarante comicità di alcuni elementi che strizzano l'occhio al cabaret televisivo e che scendono verso un epilogo tragico da spietato *thrilling* – non è un caso che *Anna Cappelli* abbia incontrato l'interpretazione di Anna Marchesini che ne ha enfatizzato gli elementi prettamente comici e, in tempi più recenti, è importante menzionare l'interpretazione di Maria Paiato che ha tinto di una feroce cupezza il personaggio di Anna rendendolo un caso giudiziario – che assume, anche, tratti decisamente gotici e *splatter* come si evince dal suo presunto atto di cannibalismo, elemento primordiale di natura quasi etnoantropologica che corona il finale, in cui la protagonista si rivolge ad una figura inesistente, di una disarmante e dolorosa presa di consapevolezza della solitudine: “[...] Ma dov'è che risiederà veramente il sentimento? ... In quale organo? ... E i pensieri? ... È possibile che quella cosa bianca ... molle, inerte ... produceva pensieri? ... Perché, Tonino, non mi sembri più tu? ... Perché all'improvviso mi sembra tutto inutile? ... Questa cosa ... qua ... Il tuo corpo ora, è come se non fossi più tu! ... e allora io? ... Tonino? ... Tonino, aiutami, ti prego! ... Aiutami ...”⁵⁵².

Nelle pause che scandiscono le ultime parole di Anna si condensano quelli che Fiore chiama “gl'iperbolici soprassalti della coscienza dinanzi al crudele stillicidio dei giorni”⁵⁵³ e che fanno del discorso della protagonista un ritratto linguistico di tutto ciò che resta dell'umana solitudine.

Tali condizioni di solitudine e segregazione estrema vissute dai personaggi di Ruccello si stagliano in una Napoli scissa in una cruda, epidermica e muscolare rappresentazione delle creature che ne animano le strade e le case; dall'altra parte, aleggia tra le figure la temperatura di una lingua che non rappresenta la città ma «è» la città attraverso la elaborazione di un complesso sistema drammaturgico in cui il brulicare della vita che serpeggia tra le vie di una Napoli ancestrale e sotterranea nel caso di Enzo Moscato si automanifesta in una lingua che dà voce e corpo, in un sentimento di perfetta simbiosi poetica, a certe figure tipiche di una tradizione popolare, a presenze fortemente legate all'universo contemporaneo e che contrappuntano linguisticamente la primordialità di una città densa di miti e vivi contrasti.

Fabrizia Ramondino sostiene che, nel teatro di Enzo Moscato, entrano in contesa e, spesso, anche in

550 Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste* cit., p. 64.

551 *Idem*, p. 64.

552 Annibale Ruccello, *Anna Cappelli*, in Annibale Ruccello, *Teatro* cit., p. 115.

553 Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste* cit., p. 64.

una simbiosi di stampo erotico, due entità precise, due tribù popolate da creature differenti che caratterizzano la Napoli infantile, fiabesca, bestiale e «carnale» del «prima», dell'«antico», del «sacro» e del «magico» (“[...] i santi e le madonne, gli scongiuri e i miracoli, gli scugnizzi e le gravidanze delle verginelle, i veleni e gli elisir, i segni del cielo, [...] l'acqua nella pancia, la retina per la spesa, le janare e i numeri del lotto, le fattucchiere e i munacielli, il bacio rituale del pesce per propiziarsi un marito, la lettura della sorte nei fondi del caffè o nel piombo fuso [...]”⁵⁵⁴) con una rappresentazione della città dell'«oggi» e del tempo presente (“[...] gli avvertimenti della camorra, le bancarelle davanti al basso [...], il whisky, il freezer, gli ormoni, l'inseminazione artificiale, le operazioni di plastica, l'aereo, gli annunci dei «cuori solitari», il carcinoma, il fonex, gli handicappati, le assistenti sociali, il pozzo di Vermicino, lo stereo, gli spinelli, l'optalidon, la scala Mercalli, la dichiarazione dei redditi, il tic psicopatologico, la dipendenza alcolica [...]”⁵⁵⁵) all'interno del cui paesaggio umano ed urbano svolazzano i demoni che tormentano il mondo contemporaneo e che tingono di sangue, veleno, alcool e malattia quell'universo primitivo su cui viene edificato un contesto urbano sintetizzato in una «lingua madre, matrigna e pestilente».

La lingua utilizzata da Enzo Moscato, oltre a distaccarsi totalmente dal realismo «borghese» di Eduardo e da quella commistione di vero e surreale tipica dei drammi di Ruccello, diviene il centro della ricerca teatrale di un autore nella cui produzione drammatica il monologo occupa spazi importanti – manifestandosi soprattutto sia come parte di un dramma di appartenenza sia come opera drammatica a sé – divenendo non solo il ritratto di una condizione esistenziale o di una solitudine, quanto la rappresentazione di un sistema drammaturgico all'interno del quale, come spiegato da Enrico Fiore, si fondono da una parte l'«esterno» e il «proverbiale», dall'altra l'«interno» e l'«autentico».

La commistione di «interno» ed «esterno» si condensa in una dimensione mitica di mescolanza tra l'«antico» e il «contemporaneo» attraverso i barocchismi e le complessità sintattico-lessicali di tale «lingua madre e matrigna» – manifestandosi come traccia di una eredità sorta direttamente dalle pagine de *Lo cunto de li cunti* (1634) di Giambattista Basile – che rende la drammaturgia di Moscato il segno tangibile di quello che Fiore definisce «barocco degradato»⁵⁵⁶, ovvero una particolare tendenza che fa della processualità poetica una trappola per catturare il significante e tendere ad una sorta di grado zero della costruzione drammatica in modo che le parole “[...] finiscono per confondersi, puramente e semplicemente, con il sordo *rumore* della vita che passa e si consuma [...]”⁵⁵⁷ e si condensano in una struttura che – come nel caso di *Partitura*, dramma lirico in

554 Fabrizia Ramondino, *Teatro e Poesia in Enzo Moscato*, in Enzo Moscato, *L'angelico bestiario*, Ubulibri, Milano, 2009, pp. 9, 10.

555 *Idem*, p. 10.

556 Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste* cit., p. 74.

557 *Idem*, p. 75.

tre atti del 1988 – evoca l'immagine di una città «corporea», primitiva e contemporanea che rappresenta poeticamente la propria complessa identità/fisionomia in tre parti distinte: *Meduse*, *Rondò* e *Schiume* attraverso le quali la struttura drammatica tripartisce, come in un sacro trittico giottesco, il ritratto drammatico di una città che è mostruosamente madre, che divora e sforna le proprie creature tra il liquame limaccioso delle proprie viscere che olezzano di pesce, mare, frittura, salsedine, sterco e miseria ma che, allo stesso tempo, fa in modo che tale melmosa repulsività tenda ad una possibile redenzione.

La «lingua madre e matrigna» di Moscato è una lingua percettiva, poiché dipinge il ritratto di una città-madre-medusa attraverso un utilizzo dei significanti che, dell'immagine un po' «donna» e un po' «sirena» della città, esalta poeticamente i tratti gelatinosi, vischiosi e amniotici, amplificandone la percettività e sviluppandone, pertanto, una spiccata, profonda e vischiosa sensorialità.

Nella scrittura di Moscato l'elemento marino e l'elemento umano convergono proprio nel linguaggio in sé, ovvero in ciò che il linguaggio tende a far percepire al lettore-spettatore, immergendolo in un tripudio di immagini barocche e di mirabolanti architetture sintattiche che sviluppano la sensorialità dilatando il sistema percettivo, alla stessa maniera con cui i macchinosi ingegni spettacolari di François Vatel esaltarono nel 1671, nel giardino del Castello di Chantilly, l'animo, il cuore e i sensi di Luigi XIV.

La lingua di Moscato è una macchina teatrale tesa alla percettività ed alla sensorialità.

La Napoli di *Partitura* è l'immagine pittorica di una «Natura viva» dove il termine «Natura», in napoletano, sta a indicare l'organo sessuale femminile, amplificando quel senso di superfetazione continua e, allo stesso tempo, di una disperata e brutale vitalità di cui la lingua è sintesi e rappresentazione perfetta. Gli eccessi, le ridondanze, le dilatazioni, le rotondità e le mostruosità della lingua dipingono l'affresco di una città attraverso la quale è possibile ricavare una probabile teoria della lingua scenica che alimenta la sensorialità agendo come sistema performativo: la scrittura di Moscato è un evento a cui assistere con tutti e cinque i sensi, una manifestazione verbale in cui immergersi così come ci si immerge nelle acque di un mare inteso come zona di confine tra razionalità e oblio, tra smaterializzazione di sé e vastità, tra deserto e meraviglia, tra orientamento e smarrimento, tra esilio e forte afflato di libertà.

In *Partitura* le citazioni letterarie da Lorca, Baudelaire e Leopardi – scrittori legati da una certa ed ossimorica «verve contemplativa»⁵⁵⁸ – si saldano ad una testualità che si pone come un vero affresco poetico e drammatico della città partenopea in cui la mescolanza ed il meticcio di voci,

558 Nella poetica di Moscato, il termine «contemplazione» sta ad indicare una esperienza vitale di totale estatica beatitudine e di diretta opposizione al concetto di «informazione» che tende, invece, al vizio, al «ricalco» abitudinario e corrotto, alla voracità. Per Moscato, la «contemplazione» sta al «prima» così come l'«informazione» sta all'«oggi»: veicolare la «contemplazione», pertanto, significa riportare alla luce una sorta di esperienza poetica ed unica che dilata la percezione e la sensorialità aleggando nel disordine caotico del contemporaneo.

stili, registri, citazioni, allusioni, bestemmie e preghiere, fanno appello ad una organizzazione del materiale drammatico il cui obiettivo è la proliferazione e la germinazione di immagini latenti che, come accade nell'architettura barocca, si auto-producono continuamente in un movimento vorticoso per tendere a quella che, stando alle parole della Dickinson, si potrebbe definire «fisionomia dell'immortalità».

Nella Napoli di *Partitura* si viene a declinare tutta una serie di contrasti e dualismi⁵⁵⁹ che schematizzano l'identità poetica di un complesso urbano all'interno del quale si gettano le basi per una teorizzazione della scrittura scenica, facendo sì che il linguaggio agisca come una sorta di corpo a sé vivificato continuamente e che, nella mediazione dell'esecuzione scenica, trova un punto di contatto con la fisicità dell'attore ponendosi, però, non tanto in una dimensione di fusione, quanto di continuo e progressivo processo di autorappresentazione e automanifestazione attraverso il quale si tenta di afferrare la vita. Non è improprio riportare una celebre espressione confidatami nel 2004 in occasione di un seminario da Roberto Bacci, regista del Pontedera Teatro, secondo il quale a proposito della drammaturgia in rapporto alla regia il teatro si può sempre considerare una «trappola per catturare il senso», ovvero uno strumento la cui forma tende ad acciuffare la vita e, allo stesso tempo, a riflettere sulla natura stessa della vita, sulla propria composizione spirituale e biologica che si fa testo, costruzione poetica e partitura performativa.

Partitura, quindi, diviene nella produzione di Moscato la sintesi di una concezione del linguaggio drammatico che racconta il calvario poetico di una città riflettendo sulle possibilità del linguaggio stesso così come nel monologo *Luparella* (1982), sottotitolato *Foto di bordello con Nanà*, si racconta il rapporto linguistico che lega la voce della protagonista – è impossibile leggere *Luparella* senza pensare alla stupenda interpretazione di Isa Danieli nella messa in scena firmata proprio da Enzo Moscato nel 2014 – ad una esperienza fisica della guerra, dello stupro e della violenza che si traduce in un monologo all'interno del quale – come accade ai personaggi femminili di *Mamma in Rucello* – la protagonista viene immortalata in una immobilità linguistica, ferma e immutabile come una posa fotografica che serra le azioni ed il discorso crea un'identità linguistica che avvolge l'io monologante in una connotazione pittorica, stimolata anche dal sottotitolo mutuato direttamente dal lessico pittorico. Il linguaggio di *Luparella* fa oscillare il monologo tra un estremo senso di degradazione – amplificato dall'immagine della madre «clandestina» morta di parto, un motivo che si trova anche a conclusione del dramma *Bordello di mare con città* (1987) e che amplifica quel senso di Natura madre, matrigna, generante e assassina – ed una purezza estrema ed esasperata.

559 Fabrizia Ramondino passa in rassegna i dualismi presenti in *Partitura*: «dentro/fuori», «solarità/cupezza», «accidia/ira», «povertà/ricchezza», «commercio coi santi/commercio di santi», «sirena/puttana», «illuminismo/sanfedismo», «madre/matrigna», «antichità/modernità», «mitezza/crudeltà», «spensieratezza/umore malinconico», «ignoranza/sapienza», «mito/oleografia», «seduzione/repulsione», «vitalità/agonia», «eros/morte» (Fabrizia Ramondino, *Teatro e Poesia in Enzo Moscato*, in Enzo Moscato, *L'angelico bestiario* cit., p. 13).

Tale purezza fa appello ad una certa «drammaturgia del femminile» la cui «lingua madre e matrigna», a partire da una precisa definizione lirica della città di Napoli (*Partitura*), substrato urbano all'interno del quale guizzano i personaggi, agisce in quanto elemento primordiale che genera e divora le proprie creature come un essere mitologico e il linguaggio, di tutto ciò, diviene il motore principale.

Le creature di Moscato generano e producono linguaggio, auto-manifestandosi in quanto costruzioni linguistiche che sviluppano il proprio calvario esistenziale come un costruito poetico da cui emanciparsi o lasciarsi divorare. Esse non sono solo figure umane, ma funzioni di un discorso scenico complesso. Le figure femminili, come i tanti travestiti o piccoli personaggi che popolano le drammaturgie di Moscato, agiscono come figure retoriche, ovvero elementi di una grammatica scenica che si manifesta in quanto affresco o sguardo pittorico gettato dall'autore verso una umanità caleidoscopica che erige i propri alambicchi sporchi di carne, sperma e sudore da «barocco degradato» sul patibolo dove zampillano le fiamme di quello che l'autore definisce “[...] fuoco alchemico dell'ossimoricità, dell'equilibrio/dis-equilibrio del gioco dei contrari [...]”⁵⁶⁰.

La vita e la «disperata vitalità» della scrittura ardono in tale «fuoco alchemico» che, lacerando le carni e, al contempo, purificando i corpi dei personaggi fa sì che la parola ne rappresenti il dinamismo, cantandone gli effetti e dipanando “[...] l'eco infinita della parola vissuta [...]”⁵⁶¹.

Il carnale, primordiale ed epidermico filo rosso sporco di carne e palpitante di vita che avvolge amore e morte nella Napoli di *Bordello di mare con città*, *Luparella o Partitura*, lega indissolubilmente la poesia di Enzo Moscato alla scrittura drammatica di Mimmo Borrelli, artista nostro contemporaneo che si potrebbe definire poeta drammatico di stampo e lingua partenopea a tutti gli effetti poiché in molte sue opere, come si evince in *'Nzularchia* (2003-2005), esempio contemporaneo di romanzo in forma di dramma, la parola diviene lo strumento alchemico per tessere il percorso di una voce che custodisce l'urlo di una terra ancestrale, primordiale e nemica, di spiccati tratti apocalittici e che fa della parola il depositario di un requiem nefasto che attraversa l'Inferno ed erompe in una lingua lontana dai barocchismi di Moscato, sempre più assimilabile ad un grammelot ibrido che trasmette non l'immobilità ma, al contrario, un movimento costante e frenetico in cui sono coinvolti i personaggi e la vocalità è la testimonianza sonora e diretta dell'urlo disperato di un popolo vinto e assuefatto alla catastrofe imminente.

In *'Nzularchia*, la lingua di Borrelli è un sistema poetico sospeso sull'abisso ove i costrutti lessicali arroventati dai fumi di una terra devastata, vulcanica, puteolente e marcescente, si condensano in una retorica del disastro e della devastazione che s'esala dalle terribili atmosfere di una provincia

560 Postfazione di Enzo Moscato a Enzo Moscato, *L'angelico bestiario* cit., p. 301.

561 *Idem*, p. 302.

napoletana ove l'oscurità ed il buio ossessivo tormentano lo spazio e la geografia che viene fuori è lontanissima dalle atmosfere miste di realismo e surrealismo di Rucello o dai barocchismi poetici innalzati da Moscato in *Partitura*, ma diviene la rappresentazione di un «locus horridus».

Tale orribilità amplificata dai rumori del vento e della tempesta che imperversa sui vetri delle finestre fa apparire il territorio della provincia di Napoli – probabilmente quella Bacoli che rappresenta per Borrelli una sorta di spazio retorico all'interno del quale la drammaturgia si pone come esercizio di decifrazione e registrazione della lingua vernacolare, profondamente differente dal dialetto napoletano tout court – quasi come un luogo di ascendenza biblica dove la figura disumana del vegliardo Spennacore, Tiresia partenopeo e personaggio che rimanda probabilmente ad ascendenze profetiche, si muove con fare guardingo e la sua insofferenza verso i rumori della tempesta viene dipinta da Mimmo Borrelli come un elemento prolettico che, come si legge nella didascalia iniziale, lascia presagire “[...] *l'accadimento di qualcosa di inconfessabilmente terribile, come se da un momento all'altro dovesse verificarsi chissà quale tragedia, il tutto «custipato» in una sabbatica e sinistra «nuttata 'i frenesia», vaticinio di orrori inverecondi [...]*”⁵⁶².

Tale misera rappresentazione umana si staglia su quello che l'autore definisce un «ginepraio di sconvolgimenti», ovvero una condizione collettiva devastante che si condensa in una retorica di «apocalittica enunciazione» il cui delirio è meravigliosamente declinato nei due monologhi di Spennacore che occupano il prologo e l'epilogo del romanzo in forma di dramma.

Nel prologo la retorica del vecchio custodisce il germe di un canto dove il pronome personale «Je» ripetuto in anafora fa dell'io monologante un corpo verbale in perfetta simbiosi con lo sconvolgimento su cui si staglia la figura umana: “[...] (*cantando*) Je songhe tutto chello ca nun songhe, / je songhe 'i sserchie fracete r' 'u chiuppo. / Je songhe sangh' 'i pimmece maliarde, / je so' nu sghizzo 'i varra 'ittato 'nfunno. / Je songhe 'a verità fatt' 'i buscie, / ... songhe 'i buscie a cui nisciuno credere. [...]”⁵⁶³.

Il linguaggio del prologo, a partire da una precisa identificazione del sé da parte dell'io, prosegue dipingendo uno spazio geografico dove la tempesta scandisce ritmicamente la versificazione (“[...] Chiove, chiove ... / pellecheja vermiglianno a scatafunno. / A sghizzo a sghizzo. / Maletempo 'int' 'u tempo, / chiove / dint' 'a nu puzzo senza funno. [...]”⁵⁶⁴) per poi, come un primo piano cinematografico, tornare a soffermarsi sull'identità dell'io monologante (“[...] Je songhe 'a famme, 'a peste, p carestia, / je songhe 'u cane e 'a ghiatta 'ncumpagnia. / Je songhe 'a famme ca te fa 'ddiventa' 'nfame, / je so' 'nu 'nfame, traino muort' 'i famme. / Je so' nu mare 'i fuoco, 'u cchino 'int' 'u vvacante. / Je songhe tutto, niente, primma e doppo... / na resata scugnata, nu pireto 'nzanguegna / servuto

562 Mimmo Borrelli, *Nzularchia*, Baldini&Castoldi, Milano, 2017, p. 8.

563 *Idem*, p. 10.

564 *Ibidem*, p. 10.

'ncopp' 'a tavula r' 'a morte che t'astregne [...]''⁵⁶⁵) che diviene la concreta rappresentazione linguistica di una retorica della profezia apocalittica, a conclusione del prologo, facendo sì che i versi stridano nelle urla del personaggio il quale, attraverso la profezia, inscena una resa plateale della parola e del linguaggio, traduzione di una visione estrema: “[...] E verranno mille e mille cavalieri erranti, / orde truffaldine, anime sgargianti! [...] E venarranno mille e mille surdate 'i fantaria, / faranno strage, tuculianno a priggionia [...] E veneteno mille e mille ribaldi mercenari. / Lanzetenecche 'mpulliciate a peste. [...] E veneteno mille e cchiù leggionari rilla-rille, / detteno fuoco a sti cancell' 'i preta. [...]’’⁵⁶⁶.

Tale visione si manifesta, in Borrelli, attraverso un tipo di monologazione sensoriale le cui immagini, dilatate dall'utilizzo del dialetto, si concretizzano nella elaborazione di un complesso sistema verbale in cui il senso della malattia e il motivo della febbre gialla, esplicitati dal titolo del romanzo-dramma («'nzularchia» significa, appunto, «ittero», «febbre gialla»), vengono incanalati in un tipo di linguaggio poetico dove l'identità dell'io, mescolata ai fragori della pioggia ed all'urlo della profezia che innesca la vicenda si ritrova, nell'epilogo⁵⁶⁷, palesemente rideclinato in un canto dell'io, della presa di coscienza di un sé che oscilla in rime alternate secondo lo schema ABAB, CDCD tra un «tutto» e un «niente», ovvero tra una consapevolezza poetica del disastro ed un corollario di memorie che si fanno puro canto.

Per Borrelli il monologo in *'Nzularchia* condensa l'essenza di una identità che sproloquia la propria natura attraverso tutta una serie di immagini di stampo fortemente apocalittico, muscolare, sinistro e incanalate nel linguaggio attraverso una retorica dell'accumulo, dell'elenco e del catalogo⁵⁶⁸ dove le parole-chiave tessono un percorso di sprofondamento: «tutto», «sserchie», «sanghe», «sghizzo», «verità», «buscie», «s-cazzimma», «pecundria», «famme», «cane», «'nfame», «traino», «muort' 'i famme», «'a luce 'u scuro», «ammuina muta», «chianto», «schianto», «dolore», «'u sciato 'i Ddio», «acino», «pigna», «'ngegno», «cchiovere», «sciuscio», «Ggiesùcristo», «bammeniello», «cumeta», «schiumma», «masterascio», «vecchia sconceca scufecchia», «munaciello», «chiavistello», «mmascature», «'nu rent' 'i cane annurecate», «'a chiglia 'i na paranza appecenuta», «purpetiello», «'nzularchia», «ghiatta», «niente», «senghe 'i sanghe santo», «nu mare 'i fuoco», «'u cchino 'int' 'u vvacante», «primma», «doppo», «resata scugnata», «pireto 'nzanguegna».

Passare in rassegna le parole-chiave attraverso le quali l'io monologante si plasma e si

565 Mimmo Borrelli, *'Nzularchia* cit., p. 12.

566 *Idem*, pp. 15-18.

567 *Ibidem*, pp. 186-193.

568 La vertigine del catalogo e della lista, volendo parafrasare il titolo di un celebre testo di Umberto Eco, rappresenta per la drammaturgia di Mimmo Borrelli una sorta di ossessione attraverso la quale si assiste ad una spettacolarizzazione della parola e di tutte le possibilità insite nell'accumulazione e nell'affastellamento di immagini dal sapore diverso l'una dall'altra. Tale vertigine della lista si ritrova anche in altre drammaturgie come *'A sciaveca* o la recente *Sanghenapule*.

autorappresenta vuol dire tracciare il percorso di una drammaturgia che si pone come momento lirico di grande impatto visivo poiché ogni immagine identitaria dell'«io» non è altro che l'immagine sonora di un repertorio di antiche sopravvivenze sospese sull'abisso di un contemporaneo che ha fagocitato il passato, rimasticandolo continuamente e vomitandolo sulla scena in parole che rappresentano tutto ciò che resta di una memoria persa nella tempesta di inizio dramma. Le parole, nella drammaturgia di Mimmo Borrelli e specialmente nelle parti monologanti, sono tutto ciò che viene scartato e resta lì ad imputridire, ma anche a brillare poeticamente, “‘ncopp' 'a tavula r' 'a Morte ca t'astregne.”⁵⁶⁹, sulla tavola della Morte avvolgente e delle sue conseguenze.

569 Mimmo Borrelli, *Nzularchia* cit., p. 192.

CAPITOLO SESTO

Germania 3 (Spettri sull'uomo morto) di Heiner Müller, breve considerazione post-drammatica ed epilogante sul destino del monologo contemporaneo

In un contesto post-drammatico il monologo, nella drammaturgia di Heiner Müller, si pone come punto di contatto tra la fine di un'era che dal 1880 ha patito gli effetti di quella che Szondi definisce «crisi della forma drammatica» e lo sviluppo di una avanguardia che, a partire dal primo decennio del XX secolo si è immediatamente posta come reazione, da parte degli scrittori di teatro, a quella disumanizzazione della vita ad opera del capitalismo e dello sviluppo tecnologico che fa oscillare i processi artistici in un atteggiamento dualistico di «assolutizzazione del soggetto» ed «assolutizzazione dell'oggetto».

Nella dinamica ambivalente innescata da tale oscillazione, la scrittura drammatica si pone come traduzione dell'esilio di una forma che tende ad una spiccata epicità e la concretizzazione di una struttura che evidenzia il dinamismo dei rapporti interumani e traduce, nel proprio sperimentalismo formale, quella alienazione all'interno del cui meccanismo si muove l'io drammatico poiché il teatro, in tale contesto, verte ad una rappresentazione dell'individuo, della propria interiorità e del sistema di rapporti che legano l'individuo alle rovine del mondo moderno.

Scrivo, a tal proposito, Cesare Cases: “[...] se il teatro non accetta più la normalità dei rapporti umani [a partire dagli esempi concreti di Čechov, Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann], non può più accettare nemmeno la forma drammatica, che tale normalità presuppone: deve indicare, smascherare, dimostrare in nome della scienza, e quindi farsi teatro epico [...]”⁵⁷⁰.

L'epicità diviene quel canale attraverso cui introiettare la funzione della nuova drammaturgia post-drammatica all'interno della quale il monologo rappresenta non solo il segno di una crisi, la patologia di una forma che si ramifica dall'io, ma soprattutto testimonia in tale contesto quel momento in cui i conflitti psicologici necessitano di una traduzione linguistica, ovvero la concreta e critica testimonianza verbale di quella collisione tra forma e contenuto che segna la crisi del dramma moderno: la necessità di una forma che rappresenti e traduca, volendo parafrasare una definizione di Adorno presente nel saggio *Filosofia della musica moderna*, quella idea di contenuto «precipitato»⁵⁷¹, ovvero un contenuto che, nel caso di Müller, corrisponde ad una tematica contenutistica che racconta la crisi della forma all'interno della quale si costituisce.

Come dopo una battaglia, la sua scrittura testimonia la disfatta, la sconfitta, le macerie e quella dinamica tra contenuto e forma che è assolutamente centrale nel saggio di Peter Szondi e che

⁵⁷⁰ Cesare Cases, *Introduzione alla prima edizione italiana*, in Peter Szondi, *Teoria cit.*, p. XIX.

⁵⁷¹ T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1960, p. 41.

rappresenta quella idea di post-drammatico secondo cui il dramma viene bersagliato non solo da una intersoggettività, che implica un superamento del dialogo ed una propria metamorfosi in dinamiche drammaturgiche sempre più monologiche, facenti riferimento ad una «interiorità soggettiva» più che ad una intersoggettività, ma soprattutto l'idea del dramma implica un concetto di superamento e dilatazione delle proprie dinamiche formali per cui quel principio assoluto della forma drammatica di netta e radicata separazione tra soggetto ed oggetto viene completamente risolta e declinata in simbiosi in un tipo di scrittura nel cui contenuto, invece, si conserva una netta separazione. In tale dinamica contraddittoria il dialogo diviene la concreta testimonianza di una disfatta di cui drammaturghi come lo stesso Müller cantano l'impossibilità.

Heiner Müller diviene il poeta della impossibilità del dialogo, il cantore delle rovine di una forma che assimila e lascia precipitare nelle proprie macerie la tematica, facendo sì che il testo drammatico agisca in quanto esperimento stilistico attraverso il quale passa e si manifesta quella tensione tra forma e contenuto da cui si contestualizza la definizione di «drammaturgia epica» che, a partire dall'esempio brechtiano, assume in Müller caratteri di spiccato radicalismo.

Nella scrittura del grande drammaturgo tedesco post-drammatico e post-brechtiano il radicalismo di una forma che si fa pura «azione scenica» – all'interno della quale il sistema tensivo tra i personaggi tende a distanziarsi dal dialogo, facendo della drammaturgia la traccia oggettuale di un deragliamento tematico che spezza il dialogo – fa della lingua il centro di una considerazione apocalittica e residuale di ciò che resta nel pieno della crisi. Il tentativo di raggiungere l'idea della catastrofe intesa non solo come effetto, ma anche come strumento di conoscenza, permette di guardare le rovine del mondo contemporaneo attraverso la scrittura che confluisce nella messa in scena intesa, quest'ultima, come scrittura parallela che completa, dilata, sviluppa e rende indelebili le immagini sulla pagina scritta.

Sostiene, a tal proposito, Szondi: “[...] La crisi del dramma nella seconda metà del secolo decimonono va attribuita anche – e non da ultimo – alle forze che fanno uscire gli uomini dal rapporto intersoggettivo e li spingono all'isolamento. Ma lo stile drammatico messo in crisi da questo isolamento è in grado di sopravvivergli, se gli esseri umani isolati, a cui formalmente dovrebbe corrispondere il silenzio, oppure il monologo, sono costretti da fattori esterni, a ritornare alla dialogicità del rapporto intersoggettivo. Ciò accade nella situazione di angustia, che è alla base di quasi tutti i drammi moderni sfuggiti all'epicizzazione [...]”⁵⁷².

Il dialogo, pertanto, tenta di sopravvivere nonostante tutto e porta con sé le tracce indelebili di una frammentazione ed una «precipitazione drammatica» all'interno della quale il monologo non rappresenta soltanto una sorta di approdo obbligato o di «risparmio formale», in tempi di crisi, ma

572 Peter Szondi, *Teoria* cit., p. 79.

testimonia – come il soldato in *Trincea* di Marco Baliani, ovvero come il canto di un uomo solitario colto al culmine ungarettiano di un profondo stadio critico e molto vicino alla morte – una profonda esigenza della forma drammatica tradizionale, un desiderio inconscio di voler tornare ad una forma esterna che traduca una drammaticità interna e che superi l'angustia del monologo in sé inteso come effetto inevitabile di ciò che accade nel momento in cui il dramma entra in crisi, ovvero quando si problematizzano i rapporti intersoggettivi tra i personaggi.

In un contesto espressionista tale natura problematica dei rapporti tra i personaggi fa appello ad una drammaturgia dell'io e della soggettività di cui il monologo è la perfetta testimonianza patologica, poiché inscena – in una sorta di oasi verbale dove l'interiorità si fa linguaggio – quella opposizione tra io isolato e mondo, di cui parla Szondi a proposito de *Lo Sconosciuto* di Strindberg e che lascia precipitare il linguaggio nel tentativo di superamento di un vuoto all'interno del cui vortice l'individuo precipita come una entità astratta alla ricerca di una forma drammatica che ne traduca e ne trasmetta la propria dinamica intersoggettiva.

La forma drammatica tende ad assumere, nei dialoghi, la natura intricata di una sorta di codice postbellico da decifrare all'interno della cui struttura processuale – cioè una struttura che oltre al contenuto racconta anche la forma, ovvero la materia di cui si compone, con fare quasi scientifico – il monologo si pone come spazio testuale con cui sviluppare l'epicità e fa del proprio lirismo il centro di una riflessione sulle possibilità di un linguaggio residuale che s'esala dalla crisi.

Il monologo non testimonia solamente ciò che resta e resiste della forma drammatica, ma racconta col proprio flusso verbale il profondo desiderio di una fuga dall'angustia, una fuga che si appella certamente alla impossibilità del dialogo – come avviene, ad esempio, ne *La casa di Bernarda Alba* di Federico García Lorca – ma, allo stesso tempo, ne grida la forte necessità.

In tal contesto il monologo si pone come approdo, conseguenza inevitabile e punto di partenza per una sorta di rigenerazione della forma drammatica e, pertanto, la propria natura solista assume tre caratteristiche precise: risultato dello smembramento della forma drammatica tradizionale, zona franca nella cui epicità si cova la sopravvivenza del dramma e tentativo di ritorno al dramma originario. Il monologo, in sintesi, agisce in quanto punto di contatto tra la crisi del dramma moderno ed una forte necessità di ritorno ad esso attraverso il motore dell'epicità.

Studiare il monologo, in Müller, vuol dire fare i conti con l'idea di una forma drammatica che racconti l'isolamento dell'uomo contemporaneo, la crisi della forma in sé sviluppandone l'epicità a livello lirico ed intersoggettivo, riflettendo anche sulla propria componente monologica il che significa prendere in considerazione ciò che resta del dialogo teatrale in senso stretto, fare i conti con una dissociazione della forma che tenta di recuperare se stessa in una doppia natura tensiva: da una parte una drammaturgia che parte dalla crisi del dramma ridotto a spazi testuali monologici,

dall'altra invece una drammaturgia che dal monologo tenta un recupero ed un ritorno alla dialogicità originaria che strutturi i rapporti che legano i personaggi e ne testimoni la dialettica interpersonale ed intersoggettiva. La dialettica rappresenta, pertanto, quel concetto di epicità intesa non solo come canale attraverso cui inscrivere una nuova forma drammatica che tematizzi e faccia riferimento alla trattazione della natura problematica dei rapporti intersoggettivi tra i personaggi, ma anche come strumento oculare attraverso cui osservare quanto la Storia con le proprie evoluzioni, le proprie devastazioni ed i propri fallimenti, condizioni la drammaturgia, al punto che lo stesso Bertolt Brecht⁵⁷³ schematizza la metamorfosi della «forma drammatica del teatro» in quella che egli definisce «forma epica del teatro» alla maniera seguente, facendo sì che si inneschi una simbiosi tra forma drammatica e processualità storica:

FORMA DRAMMATICA DEL TEATRO

attiva
 involge lo spettatore in un'azione scenica,
 e ne esaurisce l'attività
 gli consente dei sentimenti
 gli procura emozioni
 lo spettatore viene immerso in un'azione
 viene sottoposto a suggestioni
 le sensazioni vengono conservate
 l'uomo si presuppone noto
 l'uomo immutabile
 tensione riguardo all'esito
 una scena serve l'altra
 corso lineare degli accadimenti
 natura non facit saltus
 il mondo com'è
 ciò che l'uomo deve fare
 i suoi impulsi
 il pensiero determina l'esistenza

FORMA EPICA DEL TEATRO

narrativa
 fa dello spettatore un osservatore,
 però ne stimola l'attività
 gli strappa delle decisioni
 gli procura nozioni
 viene posto di fronte a un'azione
 viene sottoposto ad argomenti
 vengono spinte fino alla consapevolezza
 l'uomo è oggetto di indagine
 l'uomo mutabile e modificatore
 tensione riguardo all'andamento
 ogni scena sta per sé
 a curve
 facit saltus
 il mondo come diviene
 ciò che l'uomo non può non fare
 i suoi motivi
 l'esistenza sociale determina il pensiero

Nella forma epica del teatro, è possibile constatare quanto la Storia assuma un ruolo fondamentale, a proposito dei contenuti e della forma della scrittura drammatica, poiché non solo veicola i rapporti intersoggettivi tra i personaggi, ma ne condiziona il linguaggio inteso come elemento residuale e frammentario di un mondo di cui si può solo lasciar tracce incompiute: non è un caso che la

⁵⁷³ Cfr. Bertolt Brecht, *Saggio sull'opera «Ascesa e rovina della città di Mahagonny»*, in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 2000, p. 97.

drammaturgia di Heiner Müller, sviluppandosi da tale temperie brechtiana, pare manifestarsi come tentativo ultimo di epicizzare il contenuto del dramma e far sì che la materia drammatica segni, a livello strutturale, tematico e contenutistico, una continuità di quella tradizione che, dalle macchine brechtiane, si getta alle spalle le devastazioni e le macerie del Secondo Conflitto Mondiale.

In questo flusso la Germania che traspare dalle pagine di Müller si presenta come l'affresco devastato di una terra lacerata che tenta, a livello drammaturgico, di rimettere insieme i frammenti di un percorso storico all'interno del quale l'individuo si muove con fare spettrale e sinistro in una Europa post-drammatica e post-bellica dove le rovine si affastellano le une sulle altre e l'io drammatico dell'autore-Müller dà corpo ad un tipo di scrittura in cui l'autobiografia, la storia, il mito e le ascendenze letterarie si incontrano in una sorta di poetica accumulativa dell'appunto, dell'incompiuto e del frammento.

Jean Jourdheuil, a proposito della produzione drammatica di Müller, sostiene che l'autore post-brechtiano tenta costantemente di integrare il contesto nell'opera fondendo Storia, autobiografismo e materiale drammatico in un tipo di scrittura che lo stesso Müller metaforizza nelle immagini naturali dell'«iceberg»⁵⁷⁴ o dell'«ippopotamo», due figurazioni che lasciano intendere quanto la parte sommersa, quella invisibile, contenga la vera potenza del dramma poiché sottende la parte galleggiante e visibile ponendosi come luogo della creatività, ovvero tana letteraria all'interno della quale l'autore tenta costantemente di gettare le basi per una nuova drammaturgia post-bellica.

Jourdheuil evoca dell'autore un'immagine interessante, in relazione al problema della scrittura drammatica assimilata al lavoro pittorico che inscena un momento di estrema intimità e complicità tra l'autore e la sua opera: “[...] Come un pittore vive e lavora nel suo atelier, lontano dal mondo, circondato da quadri, schizzi e disegni, accanto alla propria opera, giorno dopo giorno, Heiner Müller viveva e lavorava in mezzo a appunti, minute, progetti e opere scritte. Rimuginava a lungo i suoi testi prima di scriverli, e le sue pièce, spesso vietate, aspettavano anni prima di essere rappresentate. La sua opera compiuta/incompiuta restava in attesa nel suo studio come i quadri nell'atelier del pittore. [...]”⁵⁷⁵.

I tempi lunghi, legati inoltre a tale poetica del frammento e del dualismo compiuto vs incompiuto, caratterizzano quasi tutta la produzione del drammaturgo tedesco e, in modo particolare, le opere concepite dopo il 1989, successivamente alla caduta del muro di Berlino, in cui il senso di incompiutezza e di continue possibilità di variazioni fanno dello studio letterario di Heiner Müller uno spazio distopico – a metà tra il laboratorio di uno scienziato che tenta di decifrare codici nascosti e lo studio di un comune pittore novecentesco – in cui l'accumularsi progressivo di “[...]”

574 Jean Jourdheuil, *L'ultima pièce*, in Heiner Müller, *Teatro IV*, Ubulibri, Milano, 2001, p. 11.

575 *Idem*, p. 11.

fogli manoscritti, attaccati al muro, sparsi sul tavolo, ordinati in scatoloni, [...] frammenti, citazioni, biglietti laconici, [...] note, osservazioni, pezzetti di poesie, frasi a volte ricopiate, a volte inventate che non di rado sulla pagina prendono un sorprendente valore grafico e plastico, come se per lui lo scritto rientrasse nel campo del disegno, come se la scrittura delle sue pièce fosse elaborata attraverso la metafora pittorica [...]”⁵⁷⁶ fa del lavoro dell'ultimo Müller il tentativo di trovare una sistemazione a tutto un insieme di materiali di lavoro che rendono la scrittura drammatica segno tangibile di una processualità, ovvero di un testo-non-testo che agisce come partitura registica piuttosto che drammaturgia in senso stretto.

La letterarietà di Müller sta in tale accumulazione progressiva di materiali che si innestano in una poetica del frammento e dell'appunto facendo sì che le opere datate dal 1989 al 1995, un arco di sei anni particolarmente tormentati per l'autore tedesco all'interno del quale rientra l'ultimissima pièce *Germania 3 (Spettri sull'uomo morto)* (1995), costituiscano un affresco frammentato e incompiuto di quella che nell'idea principale di Müller vuole essere il tentativo immane di concepire la pièce come un dramma storico, un «epifenomeno dell'attualità politica» all'interno del quale biografia, Storia, vicende private e vicende storiche entrano in rotta di collisione, come due aerei da guerra che si schiantano in volo, l'uno contro l'altro, lasciando cadere sulla terraferma solo una polverosa sequenza di detriti.

È proprio in tali detriti che è condensato il segreto di *Germania 3*, opera-mondo (smembrato) ove la drammaturgia sintetizza da una parte una evidente vocazione poetica riscontrabile negli otto monologhi presenti nel testo, mentre dall'altra fa dei momenti dialogici i segni tangibili di una sorta di alchimia fantasmagorica della composizione in cui l'accumulo di materiali reali e immaginari, l'uso di figure storiche in qualità di personaggi e i momenti della vita personale dell'autore si intrecciano, si mescolano e rendono inscindibili “[...] un immaginario collettivo/geopolitico e un immaginario privato/intimo [...]”⁵⁷⁷ poiché la scrittura utilizza “[...] materiali storici e biografici e scolpisce opere singolari tra rivoluzione, fallimento della rivoluzione, storia tedesca e anche fantasie sessuali [...]”⁵⁷⁸.

In tale alchimia è possibile concepire *Germania 3* non solo come un'opera-mondo, ma anche come un'opera-organismo all'interno della quale la scrittura agisce su diversi strati testuali assemblati tra il 1994 e il 1995, dando forma drammatica a quella che Jourdheuil chiama «geologia letteraria»⁵⁷⁹ che defrauda l'opera di una unità di fondo, poiché le varie scene agiscono come universi a sé, slegate le une dalle altre e avvicendate le une alle altre secondo una tecnica dell'accumulo e della

576 Jean Jourdheuil, *L'ultima pièce*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 12.

577 *Idem*, p. 12.

578 *Ibidem*, p. 12.

579 *Ibidem*, p. 15.

concatenazione poetica, come accade ai quadri di un artista posti in una comune mostra pittorica. In questo contesto di diretta ascendenza post-brechtiana, la scrittura di Müller – volendo far riferimento, nello specifico, alla drammaturgia frammentata e fortemente processuale dell'ultima tormentata opera del drammaturgo tedesco che vede la luce per la prima volta nel 1996, un anno dopo la morte del suo creatore – rappresenta il punto culminante di un percorso creativo e di una sperimentazione delle pratiche drammatiche in cui i fatti narrati si proiettano all'interno di una struttura che si pone come requiem del fallimento non solo di ciò che la Storia ha prodotto nel mondo contemporaneo dell'autore, ma anche della drammaturgia stessa e delle possibilità, da parte del dramma, di assumere spiccate connotazioni storiche alla maniera di Schiller.

Un profondo senso di morte e di macabro sentore si percepisce tra le strade drammaturgiche di *Germania 3*, un'opera che della morte racconta i protagonisti intesi come rievocazioni totalmente scollegate con un possibile futuro, ma violentemente riportate in luce da un passato che appare smembrato e deflagrato anche nella stessa struttura drammaturgica. È proprio in tale deflagrazione che si alimenta un senso dell'epicità brechtiana e straniante, che rende le varie scene degli organismi autonomi all'interno dei quali si traghettano i personaggi, metamorfizzandosi di continuo in un movimento di dinamismo frammentato che, come sostiene Peter Kammerer verte direttamente verso l'abisso.

I frammenti, per Müller, non sono altro che ponti di parole sospesi sull'abisso, scissi tra stasi e dinamismo: “[...] Tagliando i collegamenti e i passaggi il testo raggiunge una sua massima velocità che somiglia a uno stato di fermo assoluto. Tra immobilità e vortice, tra frammento e frammento, si aprono gli abissi. Sono questi che interessano a Müller, sono questi che vanno scandagliati nella messa in scena (ecco l'importanza delle didascalie) [...]”⁵⁸⁰.

La nazione tedesca diviene la concreta rappresentazione di una metafora esistenziale in cui il disfacimento e la desolazione ne ritraggono i caratteri con oscillazioni tragiche e comiche, il tutto affidato ad una poetica del frammento che ne manifesta, a livello strutturale, le macerie.

Germania 3 vuol essere l'immagine di un'occasione mancata, la forma incompiuta (e da cui ci si vuole distanziare) di un dramma storico che si manifesta per frammenti, deviazioni di rotta, elaborazioni complesse di un sistema scenico totalmente «aperto» in cui le vicende storiche, i materiali biografici e, soprattutto, le citazioni letterarie corrispondono a spazi testuali a sé con una propria dinamica autonoma spalancando delle dimensioni temporali di natura fortemente allegorica, quasi le singole scene assumessero la forma di intermezzi da commedia rinascimentale-barocca in cui i vari episodi della storia dell'epoca, del mito e della religione si incontrano allegoricamente stabilendo profonde scissioni.

580 Peter Kammerer, Premessa a *Materiali*, in Heiner Müller, *Teatro IV*, Ubulibri, Milano, 2001, p. 62.

Nel caso di *Germania 3* le citazioni letterarie fanno convergere arte e cronaca storica in una sorta di anti-sentimento simbiotico di non-convivenza tra “[...] spazio-tempo dell'arte e spazio-tempo della cronaca [...]”⁵⁸¹ che fa del «dramma-in-forma-di-progetto» o, al contrario, dell'ancora più inquietante e sinistra immagine di «progetto-in-forma-di-dramma» un “[...] aborto di teatro epico, un susseguirsi di scene senza nesso e trattate in stile «grottesco» [...]”⁵⁸².

Nel marasma delle citazioni letterarie le figure storiche presenti nel dramma (Stalin, Hitler, Rosa Luxemburg) si manifestano come grandezze mostruose di pura materia testuale e sonora che agiscono con fare quasi musicale, essendo tali figure rappresentate per temi ricorrenti, riprese e variazioni che segnano un ritmo interno ad un dramma di cui fanno parte una sessantina di altre figure e che si iscrive in quella che Antonin Artaud potrebbe definire come «teatro epico dell'irrappresentabile».

Scrivo a tal proposito Heiner Müller in riferimento al carattere di natura problematica di quella che, probabilmente, è la sua opera più famosa, ovvero l'amletica ricezione shakespeariana *Hamlet Maschine* (1977-1979): “ [...] ci sono indicazioni sceniche così disperate, tutte irrealizzabili, un sintomo del fatto che non potevo più immaginare delle possibilità di realizzazione e che non vedevo più uno spazio dove farlo. In fondo questo vuol dire che si tratta di opere o di testi che hanno come unico teatro il mio cervello, per esempio, o la mia testa. Che sono rappresentati in questo cranio. Come farli in teatro? È il nocciolo stesso della provocazione teatrale di Artaud, che è a stento una teoria ed è diventata soltanto un metodo. Un teatro di flussi cerebrali, dunque, e di nervi cranici [...]”⁵⁸³.

Il teatro, per Müller, rappresenterebbe quel luogo di matrice artaudiana ove si concretizza la esplicitazione di un sistema irrappresentabile di cui la drammaturgia è solo l'abbozzo, il manifesto progettuale e processuale di una architettura che si erge dalle macerie del mondo contemporaneo per testimoniare il crollo, il disfacimento e per tentare una risistemazione all'interno di un canone codificato che, nel caso di *Germania 3*, è rappresentato dal dramma storico, un genere preciso nel panorama drammatico che, in Germania, ha visto il suo massimo fulgore nelle opere di Schiller e che, nel Novecento, inizia a celebrare il proprio declino e a rendere segni tangibili del proprio disfacimento strutturale le tracce concrete di una nuova forma drammatica issata sulle macerie di un genere preesistente.

L'irrappresentabilità di *Germania 3* fa del testo di Müller un esempio concreto di «post-dramma storico in forma di progetto» dove le dinamiche cerebrali di cui parla l'autore e che vivificano la

581 Jean Jourdeuil, *L'ultima pièce*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 15.

582 *Idem*, p. 15.

583 Heiner Müller, *Il teatro è in crisi*, conversazione con Ute Scharfenberg, 16 ottobre 1995, nel numero speciale di “Theater der Zeit”, *Kalkfell*, 1996.

progettualità dell'opera fuori dalla pagina scritta (drammaturgia) e fuori dal palcoscenico (spettacolo), fanno dell'ultima creatura del drammaturgo la testimonianza strutturale di un enigma, un mistero, un incantesimo di ferro e sangue che non si può sciogliere o risolvere se non attraverso un'alchimia della percezione i cui flussi cerebrali messi in moto dal gioco scenico si innervano in una drammaturgia sviluppata per episodi, scene concentriche che si avvicendano come una sequenza di immagini in movimento i cui titoli paiono rimandare direttamente a dipinti in mostra: «Parata notturna», «Battaglia di carri armati», «Sigfrido un'ebrea della Polonia», «Un cacciatore soffiò forte nel suo corno», «Il lavoratore immigrato», «La seconda epifania», «La linea di condotta 1956», «Party», «Il gigante rosa».

Le scene segnano il movimento di una Storia che si sviluppa per piani e sequenze, come un racconto cinematografico alla maniera di Terry Gilliam e che agisce in quanto struttura alchemica di un racconto che del dramma storico schilleriano evoca solo i fantasmi, gli spettri sull'Uomo Morto sopiti tra le macerie del muro di Berlino e ne traccia i contorni come se il tutto fosse la rappresentazione processuale e frammentata di una frattura cosmica, il canto spezzato di un'epica che si manifesta come tentativo di ricostruzione di un lungo discorso sul tempo, sul racconto senza destinazione e senza destinatari vivificato solo da un pesante e profondo senso di morte e decomposizione, come è possibile leggere in Paul Coelestin Ettighoffer, uno dei materiali letterari utilizzati da Müller per l'elaborazione della drammaturgia: “All'orizzonte un temporale. È una terribile opprimente atmosfera. Una porcheria! Una porcheria! Se si potesse finalmente urlare una volta, strepitare forte, il più forte possibile! Ma non si può. Tutti bisbigliano, poiché il nemico sta lì di fronte a noi, a trenta passi. Solo i feriti, i moribondi possono urlare, forte quanto vogliono. È un loro diritto urlare, perché presto saranno muti per sempre [...]”⁵⁸⁴.

Tale sistema irrepresentabile diviene il segno evidente di una drammaturgia della disfatta, dell'invisibile, del cerebrale e dell'«interno» che corrisponde ad una dinamica performativa poiché agisce direttamente sulla percezione facendo, però, sperimentazione di uno spazio drammaturgico concentrazionario in cui non vi sono destinatari e l'opera agisce come un *work in progress* di stampo testamentario, un grido gettato oltre i confini del teatro ed un'opera in cerca del tempo e del proprio spazio scenico-letterario; la drammaturgia di Müller, come ha intuito Jourdeuil, deve “[...] crearsi il proprio spazio, e questo spazio diventare metafora, il che presuppone il rifiuto della norma, la ricerca dello spazio in quanto non limitato, la disgiunzione tra arte e tecnica, arte e soldi, arte e comodità, e il rischio della solitudine. Lo spazio fa lega con la *suspense* del racconto, crea un orizzonte di attesa, sfugge alla prosa e alla narrazione epica, è ciò che in teatro avvicina la poesia. La sua esistenza può essere discreta (come lo spazio tra le cose) o al contrario fiammeggiante (come

584 Paul Coelestin Ettighoffer, *Gespenster am Totem Mann*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 67.

un tramonto sull'oceano) [...]”⁵⁸⁵.

In *Germania 3* lo spazio drammaturgico sintetizza, a livello strutturale, due caratteristiche fondamentali, una di natura tecnico-compositiva, l'altra di natura tematico-interpretativa: nel primo caso la drammaturgia, nel tentativo di gettare le basi per una nuova idea di dramma storico, sviluppa una riflessione di natura prettamente post-drammatica sulla natura processuale della nuova drammaturgia contemporanea, cioè una scrittura che racconta l'impossibilità del dramma – ponendosi, a tratti, anche come esempio frammentario di poema drammatico, una particolarità che si percepisce soprattutto in alcune delle otto parti monologanti – e celebra la fine di un'era in cui il sistema dialogico tra i personaggi rappresenta il perno centrale attorno a cui ruota l'intera struttura.

Frammento, progetto, appunto, abbozzo e accumulazione di materiali fanno della drammaturgia di *Germania 3* l'ultimo segno mülleriano di una crisi della forma drammatica tradizionale che rimanda direttamente ad un tipo di azione compositiva legata a quella che Jourdheuil definisce «estetica tumultuosa e barocca» che dilata l'estetica, tipicamente brechtiana, di stampo epico e, allo stesso tempo, ne celebra il fallimento, la crisi profonda e, ovviamente, la morte in una ciclicità tormentata da dense visioni apocalittiche che fanno del racconto una sorta di «aforisma» che si rivolta continuamente su se stesso “[...] come si rivolta un guanto [...]”⁵⁸⁶.

Nel secondo caso, invece, tale gioco aforistico di rivoltamenti e fratture si appella ad una componente prettamente tematico-interpretativa secondo la quale la macchina scenica corrisponde ad una radiografia di una condizione di devastazione che fa della impossibilità e dell'irrepresentabilità del dramma le lenti attraverso cui leggere ed interpretare il mondo contemporaneo che si muove come un corpo devastato tra le macerie del Novecento, un secolo che ha visto l'ascesa e il disfacimento totale di una nazione in cui, a partire dal 1989 e come scrive Carlo Levi in *La doppia notte dei tigli*, si alimenta continuamente della propria nera angoscia: “[...] Qualcosa nel mondo tedesco è mancato sempre a un rapporto totale e esauriente nell'interno dell'uomo: e questa disarmonia, questa dissociazione, ha generato, da un lato, lo sviluppo mostruoso e isolato dei sentimenti, il sentimentalismo espressionista o romantico; e, dall'altro, il cristallino impassibile della ragione pura; e la ragione di Stato: e ha portato ciascuno all'estremo, elementi separati, tutti i problemi, tutte le fratture, tutti gli istinti e le volontà di morte, tutti gli istituti: gli eserciti, l'ordine, la famiglia; la libertà anarchica e l'impero; le categorie, gli universali: o, nella foresta labirintica di questi assoluti, la nera angoscia [...]”⁵⁸⁷.

Il dramma di Müller non è altro che il disperato tentativo, in forma di progetto ed incompiuto, di dar forma ad uno smarrimento collettivo in cui la Storia assume le caratteristiche di una drammaturgia

585 Jean Jourdheuil, *L'ultima pièce*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 17.

586 *Idem*, p. 18.

587 Carlo Levi, *La doppia notte dei tigli* (Materiali), in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 66.

processuale di natura stratificata, geologica, una macchina percettiva dove lo spazio assume spiccate connotazioni metaforiche e, a tratti, sviluppa leggeri sprazzi poetici che, nelle parti monologanti si inseriscono in un sistema codificato che Jourdeuil chiama «rituale macchinopoeico».

In tale spazio ritualistico, il meccanismo drammaturgico viene innescato dall'autore come una bomba ad orologeria e la successione delle scene si manifesta attraverso l'idea di un'«opera-incorso» ove la drammaturgia assume le caratteristiche di uno «spazio verbale» che si attiva come campo di forze tensive, ove la declinazione delle battute appartenenti alle varie scene forgia l'idea di una geometria del linguaggio che rappresenta, per Müller, la traccia strutturale di un vuoto, di un nulla che trova nella scrittura una propria dimensione monumentale e che è, allo stesso tempo, forma e struttura, racconto e suo smembramento, epica e macchina in una scrittura virtuosistica che tende ad una cosmicità di generi, stili, episodi, fatti e accadimenti.

Nella drammaturgia monumentale e totalmente smembrata di *Germania 3*, gli otto monologhi che compongono alcuni momenti del dramma rispondono ad una esigenza lirica fortemente manifestata anche attraverso l'utilizzo di una versificazione che fa dei momenti monologanti gli strumenti attraverso i quali Müller sposa l'idea dell'io come declinazione di un sottosuolo di pensieri e di trame che presentano il personaggio in una funzione discorsiva e poetica, che sta sullo spazio-tempo della cronaca, corrispondente ad un immaginario collettivo/politico, con la stessa dinamica con cui una sorta di aurea di intimità, di diretto riferimento ad un immaginario intimo/privato, lascia aleggiare sul testo un velo di inevitabile afflato lirico.

Nei monologhi presenti nel testo, a partire dal primo affidato al personaggio di Stalin, i due immaginari collettivo/politico ed intimo/privato coincidono in una forma lirica di costruzione poetica che genera nel testo zone di immobilità, rispetto al vorticoso incedere delle varie scene dialogate e attraverso cui la drammaturgia apre degli spazi metatestuali ove la scrittura subisce un processo di vivificazione e tende ad automanifestarsi non solo come riflessione sulle possibilità della lingua in scena, ma essa diviene la traccia ritrattistica di una condizione umana che, spesso, contiene anche una spiccata caratterizzazione tragicomica.

Le oscillazioni tra comico e tragico sono particolarmente evidenti nel monologo con cui Stalin apre *Battaglia di carri armati*, seconda scena dell'opera in cui il dittatore viene rappresentato in una sorta di aria d'opera lunghissima dove la sua immagine di pura incarnazione delle forze del male trova una dimensione lirica, autogiustificativa ed autocompiacente che ricorda moltissimo la famosa aria di Iago nell'*Otello* verdiano dove il *villain* della tragedia shakespeariana parla di sé dipingendo una figura totalmente votata al male e dalle mani grondanti sangue.

Stalin, mentre beve, sviluppa il suo monologo a partire da una diretta e prolettica immagine dei

morti che “[...] hanno il sonno leggero / Cospirano nelle fondamenta / E sono i loro sogni a strozzarci [...]”⁵⁸⁸.

Tale immagine sintetizza la funzione dei sessanta personaggi che serpeggiano nelle varie scene e colti immediatamente dall'orrida immagine staliniana dell'esercito di scheletri che, nel sottosuolo della terra calpestata dalla Storia, cospirano contro i vivi facendo sì che si venga immediatamente a creare una opposizione tra «sotto» e «sopra»: il popolo del «sotto» cospira e condiziona il popolo del «sopra» agendo direttamente nel tentativo di strozzare e bloccare il respiro, un'immagine di serrata consistenza che si ritrova nel motivo del pugno chiuso all'interno del quale pare racchiudersi il destino dell'umanità: “[...] Un sesto / Della terra palpita nel mio pugno. Esploderà / In dio sa quanti pezzi / Se la morte mi rompe il pugno prima dell'ora [...]”⁵⁸⁹.

Il lessico di Stalin, oscillante tra una spiccata tendenza alla profezia post-apocalittica (“[...] Finché l'umanità in ginocchio non si rialzerà / Dal suo sangue che noi abbiamo versato / All'ultimo Congresso, i monumenti non sanguineranno [...]”⁵⁹⁰) ed una grottesca e, a tratti, esilarante rappresentazione di sé come un vero e proprio *villain* shakespeariano – ricorda il ritratto che dipinge, di sé, il personaggio di Aaron nel *Tito Andronico* e, in modo particolare e decisamente dissonante, riecheggia il monologo iniziale del *Riccardo III* – che pone la sua figura all'interno di un flusso monologante in cui il sé si farcisce di una certa retorica dell'orrore ove il sangue tinge di fosco fulgore le parole del personaggio: “[...] l'inchiostro / Tracanna sangue [...] Dal suo sangue che noi abbiamo versato / All'ultimo Congresso i monumenti sanguineranno. [...] Ho concimato questo paese col sangue. [...] Io sono il cane sanguinario [...] L'epoca chiede uomini di carne nuova. / Li impasto con il loro stesso sangue [...]”⁵⁹¹.

Anche lo Stalin mülleriano, come qualsiasi eroe tragico che si rispetti, pecca di ὄβρις attraverso una diretta suggestione eschilea che rende il personaggio un vortice che si avvolge su se stesso e di cui la retorica è il ritratto perfetto: “[...] E nessun Prometeo mi taglierà la strada / C'è ancora posto sulla roccia del Caucaso [...]”⁵⁹².

Il linguaggio di Stalin, imbevuto di sangue e costante evocazione mortifera, si condensa in una struttura monologante all'interno della quale l'io è imprigionato e serrato nel suo stesso ritratto che, inevitabilmente, corrisponde alla propria funzione nella Storia: “[...] Sono la mia prigioniera / Dove sono chiuso a vita / E chi può uccidere Stalin se non Stalin [...]”⁵⁹³.

È proprio in tale elemento ritrattistico che collettivo/politico ed intimo/privato trovano un punto di

588 Heiner Müller, *Germania 3 (Spettri sull'Uomo Morto)*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 24.

589 *Idem*, p. 24.

590 *Ibidem*, p. 24.

591 *Ibidem*, pp. 24, 25.

592 *Ibidem*, p. 25.

593 *Ibidem*, p. 25.

incontro comune poiché l'io tenta, in questi casi, di autodefinirsi attraverso il monologo e tale processo di autodefinizione risulta particolarmente forte nella caratterizzazione linguistica di quei personaggi legati alla loro funzione nella Storia da un potere assoluto di matrice totalitaria – figure, come Stalin o Hitler, da un lato profondamente comiche e, dall'altro, spaventosamente tragiche – e che si manifesta in un tipo di retorica che, come si può notare anche nel monologo di Hitler che chiude la quarta scena intitolata *Un cacciatore soffiò forte nel suo corno*, si pone come autoritratto, strumento ed arma attraverso cui catturare l'identità.

È proprio nel linguaggio dei due dittatori che viene sperimentato un sistema retorico che utilizza il monologo per catturare una identità: “[...] Io sono, come sapete, il superuomo. Ho fatto la mia parte per sterminare l'umanità che inonda il pianeta. Altri verranno dopo di me a continuare il mio lavoro. Lascero questo mondo, diventato troppo piccolo per me, in compagnia della signora Eva Braun [...]”⁵⁹⁴.

La figura di Hitler si autorappresenta a partire da una forte presa di coscienza della propria identità in un sistema linguistico di spietata componente narcisistica e per mezzo del quale viene dichiarato apertamente uno spaventoso desiderio di «spazio» – egli, all'inizio della scena quarta, facendo riferimento ad uno spietato capitolo del *Mein Kampf* (1925), parla di «popolo senza spazio»: “[...] Quando ovunque l'uomo divorerà l'uomo / Perché lo spazio non gli basta e il mangime nemmeno / Popolo senza spazio E straparleranno / Delle nostre carneficine / Mentre il sangue gli sgocciola dai denti [...]”⁵⁹⁵ – che si manifesta attraverso un tipo di linguaggio che, anche in questo caso, gronda sangue ad ogni singolo elemento sintattico (“[...] Nelle dimensioni della storia il sangue, come carburante, supera la benzina, conduce all'eternità, e la fedeltà è il midollo dell'onore [...]”⁵⁹⁶) e l'assoluto desiderio di morte fa dell'Europa, tra le fauci monologanti di Hitler, l'immagine concreta ed eternale della tomba, unico e solo elemento attraverso cui esperire l'eternità.

La morte, nel monologo di Hitler è, appunto, un piano, un progetto da portare a termine: “[...] Ho scelto l'Europa come mio rogo. La sua fiamma mi esonererà dai miei doveri di uomo di stato. Muoio da privato cittadino. *(pausa)* Ma il fumo delle città in fiamme porterà la mia fama attorno alla terra e le ceneri dei crematori oscureranno il cielo come un monumento portato alle stelle dopo di me. Perché eterna è la gloria delle gesta del defunto [...]”⁵⁹⁷.

Il sangue, elemento trainante dei fatti e degli accadimenti storici, a partire dalla retorica dei dittatori bagna, come un fiume in piena, le azioni umane così come si evince nel monologo del personaggio del Croato che spalanca verso la conclusione della scena quinta (*Il lavoratore immigrato*) uno

594 Heiner Müller, *Germania 3 (Spettri sull'Uomo Morto)*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 36.

595 *Idem*, p. 36.

596 *Ibidem*, p. 36.

597 *Ibidem*, p. 36.

spazio testuale a sé: il monologo, infatti, ospita un breve racconto in prima persona che si declina con una spietata, lucida e fredda linearità attraverso cui passano le azioni e fanno dell'io un'entità condensata nella scansione delle proprie azioni, poste in sequenza attraverso un tipo di scrittura che si sviluppa come un esercizio di scrittura automatica o visione da ipnosi regressiva.

Le azioni del Croato si susseguono senza sosta in un fluire in cui l'immagine della Germania, evocata per ben dodici volte all'interno del racconto, diviene una sorta di elemento inquietante che aleggia sul destino del personaggio e avvolge le sue azioni in una ciclicità – il monologo principia con le parole “[...] Lavoro in Germania [...]”⁵⁹⁸ e termina con “[...] e torno in Germania [...]”⁵⁹⁹ – ove i verbi al presente⁶⁰⁰ scandiscono una dinamicità del racconto che si sviluppa come un'azione retorica di straordinario impatto emotivo poiché l'atto omicida del personaggio diviene il punto culminante, il colpo di scena generato e prodotto da un percorso di azioni: “[...] Quando i bambini si svegliano mi riconoscono, anche se non mi hanno visto da due anni, gridano PAPA', mia moglie si alza e prepara la colazione, così come ero abituato [in questo caso l'uso dell'imperfetto «ero» sta ad indicare il fatto che si sia innescata, anche solo per un istante, la dinamica del ricordo]: uova, pomodori, paprika, pane. Dopo colazione vado nel capanno degli attrezzi, prendo l'ascia, ancora appesa allo stesso gancio, e ammazzo mia moglie. Con le mie mani, che per due anni hanno lavorato [anche in questo caso il passato prossimo «hanno lavorato» sviluppa una brevissima analessi memoriale] alla catena di montaggio in Germania, uccido i miei bambini. Lascio la casa. Chiudo la porta e butto via la chiave, alla cieca, fra le viti disseccate. La prossima pioggia la laverà nella terra. Vado fra le viti disseccate, giù dalla collina, all'auto, che ho comprato in Germania, butto i vestiti da contadino nel baule, sono macchiati dal colpo d'ascia a mia moglie, dovrò bruciarli, mi rimetto il vestito pret-à-porter che ho comprato in Germania, prima la camicia, la cravatta, e torno in Germania [...]”⁶⁰¹.

Il flusso delle azioni sviluppa la materia monologante con una dinamicità spietata che pare voglia racchiudere in qualche modo, con la caratteristica tipica dell'apologo, la vicenda del suicidio di Adolf Hitler e dell'intera famiglia nel bunker di Berlino; è uno dei casi in cui la storia trova un rifugio in una narrazione densa di azioni concrete e sviluppate attraverso una tecnica scissa a metà

598 Heiner Müller, *Germania 3 (Spettri sull'Uomo Morto)*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 40.

599 *Idem*, p. 41.

600 Nel racconto del Croato sono presenti solo due proposizioni in cui i verbi sono al futuro: “[...] La cravatta perderà le pieghe per quando ne avrò bisogno [...]”]; “[...] La prossima pioggia la laverà [la chiave di casa] nella terra [...]”]; “[...] dovrò bruciarli [i vestiti macchiati di sangue] [...]” (da Heiner Müller, *Germania 3 (Spettri sull'Uomo Morto)*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., pp. 40-41). Sia la prima sia la seconda frase lasciano presagire, rispettivamente, da una parte la conclusione del racconto (la cravatta avvolgerà il collo del Croato nel momento in cui tornerà in Germania) e, dall'altra, la chiave sepolta nella terra assume i tratti simbolici di un'azione che rende eterno il segreto della strage, così come il fumo che s'esalerà dal mucchio di vestiti sporchi di sangue che il Croato dovrà bruciare per tentare di celare le prove del suo assassinio. Nei motivi della chiave e del fumo dei vestiti bruciati si condensa il vero senso tragico del racconto.

601 Heiner Müller, *Germania 3 (Spettri sull'Uomo Morto)*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 41.

tra realtà e finzione ove il microcosmo del racconto racchiude il macrocosmo degli eventi storici, proiettando la vicenda della caduta di Adolf Hitler in una dimensione privata, intima, a tratti popolare e spietatamente tragica.

Volendo tentare un confronto tra il racconto del Croato e gli ultimi istanti di vita del grande dittatore si può percepire una certa assonanza, come è possibile riscontrare in alcune pagine di Franco Martinelli datate 1967 e che, probabilmente, hanno stimolato la scrittura di Müller: “[...] La mattina del 30 aprile Adolf Hitler compare per tempo, gira per il bunker, parla con tutti, li incita alla resistenza. Poco dopo mezzogiorno fa colazione con le due segretarie, che si accingono a fuggire, com'è stato loro ordinato. Eva è chiusa nella propria stanzetta, non si sente bene, spiega il Führer. Alle 14 circa l'autista personale di Hitler, Erich Kempka, riceve l'ordine di procurare duecento litri di benzina e di metterli nel cortile della cancelleria. «Mi servono per l'ultimo viaggio» dice il Führer. [...] Intanto Hitler va a prelevare Eva dalla sua stanza, insieme con lei si reca a salutare la famiglia Goebbels, Magda, la bella moglie del ministro della propaganda, e i bambini Hela, di dodici anni, Hilda, di undici, Helmut, di nove, Holde, di sette, Hedda, di cinque e Heide, di tre: tutti nomi con la fatidica iniziale 'H', come Hitler. [...] Alle 15:30 Adolf Hitler entra nella stanza di Eva. Tutti, nel bunker, sanno che cosa ora accadrà. Infatti trascorrono pochi minuti, poi si ode un colpo di rivoltella. Il secondo, atteso, non viene. Tutti si precipitano nella stanza: Adolf Hitler, il viso coperto di sangue, è riverso su un divano; Eva è sdraiata sul letto, si è servita del veleno [...] Nel giardino, sotto la pioggia di proiettili, viene scavata in fretta una fossa: i due corpi vi vengono deposti, poi vengono cosparsi di benzina. Pochi minuti più tardi arde il falò [...]”⁶⁰².

Attraverso il confronto del racconto/monologo del Croato con la vicenda hitleriana – anche nel testo del '67 (*Hitler dietro le quinte*, titolo decisamente di suggestione teatrale) Martinelli utilizza, come artificio di scrittura, una sequenza di orari ed azioni concrete che si susseguono diacronicamente le une alle altre – si viene a creare un interessante gioco, a sovrapposizioni, di spazi letterari differenti che fanno del dramma mülleriano la rappresentazione di uno sprofondamento tra i frammenti linguistici della Storia, un motore di annegamento nel testo attraverso cui il microcosmo del racconto del Croato spalanca uno «spazio narrativo secondario» all'interno dello «spazio drammaturgico primario».

In questo caso, lo spazio secondario segnato dalla vicenda privata di un singolo personaggio (A₁) si iscrive nel tessuto drammatico primario (A) facendo sì che il nuovo modello di monologo proposto da Müller, nel caso di *Germania 3*, si manifesti in quanto sperimentazione di possibilità narrative di natura intrinseca rispetto all'opera ospitante e, soprattutto, i monologhi stanno ad evidenziare ulteriormente la presenza di un privato – all'interno del quale Müller, spesso, inserisce tratti

602 Franco Martinelli, *Hitler dietro le quinte* (Materiali), in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., pp. 84, 85.

autobiografici legati alla propria memoria – che contiene un macrocosmo, ovvero i grandi eventi della Storia condensati in una sorta di «reductio ad unum» che fa del privato una veste narrativa all'interno della quale tradurre la memoria dei fatti storici filtrati attraverso la lente autobiografica. In tale contesto, infatti, in Müller la memoria (autobiografica) assume le caratteristiche di un atto di interpretazione e, quindi, un atto critico sia in rapporto ad una «visione» della terra in cui si è stati generati – con tutto ciò che la Storia ha segnato nel corso della declinazione degli eventi – sia in relazione al tempo in cui si è contemporanei.

Pertanto, è proprio la memoria autobiografica che, nel dramma, sovrappone spazio(/luogo) e tempo(/tempi) poiché essa non appare semplicemente come un ritorno ad una esplicitazione di esperienze o vicende passate, ma diviene uno strumento di decifrazione ed interpretazione del tempo presente, il punto di osservazione attraverso cui evidenziare una certa ossessione per il racconto con l'uso del monologo. Attraverso gli spazi monologanti, la drammaturgia si svincola dal dinamismo macchino-poetico delle parti dialogiche che scandiscono, secondo una geometria del frammento, la successione delle singole scene e concentra, negli spazi monologanti, l'immobilità del presente che interrompe il flusso dell'azione drammatica e innesta nel racconto una profonda riflessione sul tempo, attraverso una dinamica narrativa: il racconto come atto memoriale.

La sovrapposizione di «spazio narrativo secondario» (A₁) e «spazio drammaturgico primario» (A), nella forma del monologo, sta ad evidenziare una sorta di vocazione narrativa del dramma, nonostante la continua e intricata rete di frammenti che strutturano l'architettura drammatica, riscontrabile nel racconto del Croato ed anche, in dimensioni ridotte ma altrettanto efficaci, nel breve monologo del personaggio del Detenuto⁶⁰³ che apre ed occupa quasi tutta la brevissima scena sesta (*La seconda epifania*), facendo sì che il personaggio si manifesti, per la prima volta all'interno del dramma, come entità privata dalla cui esperienza nel lager traspare il doloroso e devastante effetto della Storia: “[...] Da quanto tempo non hai avuto una donna. Io da dodici anni. Tu non sai cosa vuol dire, dodici anni in un lager, come puoi saperlo, tu vieni dall'Unione Sovietica, chi crede alla propaganda. Fame e un lavoro che rompe le ossa. Cava di pietra, chi non può più rialzarsi è morto. Oppure ai forni. Alla fine dovevamo scrivere noi stessi la lista di chi andava nel forno, ebrei per primi. Non avrei dovuto colpire così forte, vero. Il sangue. Quattro giorni di marcia a piedi

603 Anche nel racconto del Detenuto pare riecheggiare l'orrore delle deportazioni a Vorkuta – citate nella scena sesta dallo stesso Müller – e presente in *Imperium* (1993) di Ryszard Kapuscinski: “[...] Tutto il problema, la tragedia e l'orrore di Vorkuta nacquero dall'abbinamento tra carbone e bolscevismo. Vorkuta sta nella repubblica dei Komi, oltre il Circolo Polare Artico. Negli anni '20 vi scoprirono grandi giacimenti di carbone. Presto sorse un bacino carbonifero, sfruttato soprattutto con il lavoro dei condannati, vittime del terrore stalinista. I lager si moltiplicarono e, in men che non si dica, anche la parola Vorkuta, come già Magadan, divenne un simbolo, un nome evocante minaccia e spavento, meta di deportazioni macabre e spesso senza ritorno. [...] Nei suoi lager sono morte centinaia di migliaia di persone. [...] Ho camminato per la buia fredda Vorkuta sommersa dalla neve. [...] Mi faccio strada tra mucchi di neve, supero case e stradette tutte uguali, finisco per non sapere più dove mi trovo. [...]” (da Ryszard Kapuscinski, *Imperium* (Materiali), in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 87).

attraverso campagne calpestate, con la gioia nelle viscere per ogni casa distrutta. Hanno quel che hanno voluto, vero. Mi ascolti ancora. I cavalli mi hanno fatto pena nell'Elba vicino a Magdeburgo, dove avevano massacrato una colonna di profughi. Un braccio bianco, che dall'acqua si protende verso un bambino morto, trascinato dalla corrente. È morto, vero. [...]”⁶⁰⁴.

L'uso dell'imperfetto innesca un tipo di narrazione decisamente memoriale, tesa verso il passato ma condizionante il destino dell'individuo nel presente attraverso un monologo che si manifesta, anche in questo caso, come spazio altro sviluppatosi dalle pieghe del testo principale e che, fondendosi in esso, genera un cortocircuito della percezione facendo del monologo il luogo dove concentrare lo spazio memoriale, ovvero la declinazione di un privato che si fa Storia.

Lo strumento compositivo del monologo come «spazio narrativo secondario» viene sviluppato da Müller anche attraverso la tecnica della citazione letteraria che, in tre casi specifici, innesca tre momenti narrativi a sé che interrompono il flusso temporale della drammaturgia ed agiscono sia come oggetti di scena, sia come elementi citazionali, stilati da Müller in corsivo per differenziarli dallo spazio drammaturgico principale, attraverso i quali si dipanano alcuni temi fondamentali che intercorrono nella drammaturgia. Nel primo caso, una lunga battuta di Frate Fulgenzio, presente nel *Galileo* di Brecht, viene contenuta nel monologo della voce Palitzsch presente nella parte centrale della scena settima (*La linea di condotta 1956*) – una scena che assume, attraverso la tecnica della citazione, le caratteristiche di una evocazione diretta della figura di Bertolt Brecht – ove la voce del personaggio innesca la citazione brechtiana a partire da uno sviluppo del pensiero sospeso tra il sonno e la veglia, in uno stato di condizionamento «atomico»; è in tale stato di trance, quando i sogni iniziano a dileguarsi, che viene attivato lo spazio metaletterario della citazione brechtiana: “[...] Alle volte io penso soprattutto la notte / O nel dormiveglia, quando spunta l'alba / E il fungo atomico mi fende la retina: Ha ragione il piccolo frate, non Galileo [...]”⁶⁰⁵.

La citazione dal *Galileo* sviluppa una serie di temi concentrici, come le traiettorie degli astri: “[...] *Le sventure piovono loro addosso con regolarità, quasi seguendo un ciclo. La schiena di mio padre non s'è incurvata tutta in una volta, ma un poco più ogni primavera, lavorando nell'uliveto: allo stesso modo che i parti, succedendosi a intervalli sempre uguali, sempre più facevano di mia madre una creatura senza sesso [...] Come la prenderebbero ora [gli esseri umani] se andassi a dirgli che vivono su un frammento di roccia che rotola ininterrottamente attraverso lo spazio vuoto e gira intorno a un astro, uno fra tanti, e neppure molto importante? Che scopo avrebbe tutta la loro pazienza, la loro sopportazione di tanta infelicità? [...] Dunque, dicono, non c'è nessun occhio sopra di noi? Siamo noi che dobbiamo provvedere a noi stessi, ignoranti, vecchi, logori come*

604 Heiner Müller, *Germania 3 (Spettri sull'Uomo Morto)*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 42.

605 *Idem*, p. 47.

*siamo? Non ci è stata assegnata altra parte che di vivere così, da miserabili abitanti di un minuscolo astro, privo di ogni autonomia e niente affatto al centro di tutte le cose? Dunque, la nostra miseria non ha alcun senso, la fame non è una prova di forza, è semplicemente non aver mangiato! E la fatica è piegar la schiena e trascinar pesi, non un merito! [...]*⁶⁰⁶.

Tale condizione mette in moto la lunga citazione condensando, in essa, tutta una serie di elementi tematici che non isolano la figura di Brecht dalla situazione post-apocalittica dipinta nei frammenti di Müller, ma tracciano una precisa linea di contatto tra i due drammaturghi attraverso i cui testi la ciclicità della tragedia, l'ineluttabilità del destino e la considerazione sulla miserabilità dell'essere umano rispetto al rapporto col potere ed alle meccaniche che mettono in moto le geometrie dell'universo, rappresentano i tre tratti centrali attraverso i quali viene dipinta non solo la relazione tra l'individuo e la Storia nel dramma-in-forma-di-progetto, ma soprattutto viene elaborato il senso di una drammaturgia che agisce direttamente sulla coscienza dello spettatore e innesca un sistema di corrispondenza dialettica, come si può leggere in Werner Mittenzwei: “[...] Brecht voleva usare la dialettica per rendere coscienti gli uomini delle contraddizioni e dei rivestimenti ideologici del loro pensiero e per renderli capaci di articolare e di intendere i propri interessi. [...] La sua saggezza filosofica si basa sulla dialettica, sulla ricerca incessante del nocciolo delle cose aldilà dei suoi rivestimenti necessari [...]⁶⁰⁷.

La linea che unisce Brecht a Müller si ritrova, soprattutto, nel momento metascenico e decisamente amletico delle prove del *Coriolano* di Shakespeare il cui monologo accompagna la conclusione della scena settima, facendo sì che i temi presenti nella centrale citazione brechtiana vengano sintetizzati, raccolti e tradotti nella citazione shakespeariana in un gioco di scatole cinesi che dilata la componente tematica tipica del dramma di Brecht – uno dei motivi che lega i due drammaturghi è la comune traduzione del dramma shakespeariano – ad una visione della Storia che in Shakespeare si condensa in una voce monologante che esprime la visione di un mondo inteso come una «palude infetta» dove galleggiano gli esseri umani posti in una visione animalesca di «branco»: “[...] *Non so più nulla [...] Mi viene il vomito. / Sporco branco! Odio il vostro fiato / Come l'aria di una palude infetta e apprezzo / Il vostro amore quanto la carogna del nemico / Ancora non sepolta [...]*⁶⁰⁸.

La citazione shakespeariana, tratta dalla scena quarta del quinto atto del *Coriolano*, lascia intendere la grande differenza che definisce il senso della dialettica in Brecht e in Müller: per Brecht, secondo quanto è possibile sviscerare anche dopo un'attenta lettura degli *Scritti Teatrali*, nel teatro drammatico tutta la costruzione drammaturgica tende ad una catabasi, alla catastrofe e “[...] quasi

606 Heiner Müller, *Germania 3 (Spettri sull'Uomo Morto)*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., pp. 47, 48.

607 Werner Mittenzwei, *Werner Mittenzwei racconta Brecht (Materiali)*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 91.

608 Heiner Müller, *Germania 3 (Spettri sull'Uomo Morto)*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., pp. 50, 51.

tutto ha solo il carattere di una introduzione [...]”⁶⁰⁹, mentre nel teatro epico “[...] in ogni scena sta immobile la totalità [...]”⁶¹⁰. Heiner Müller, invece, iscrive i due momenti centrali del dramma shakespeariano in due battute: “[...] C'è ancora un mondo altrove [...] Oh madre, madre [...]”⁶¹¹ poiché il suo vero interesse verte su una oscillazione di forze inconciliabili ed oppostive che viene smossa in una forma di dialettica binaria attraverso la quale si declinano quelle che Müller definisce «opposizioni inconciliabili».

La citazione stimola le opposizioni e fa dello «spazio narrativo secondario» un momento di esplicitazione tematica in cui anche il linguaggio si metamorfizza di stile in stile, nel tentativo di imporre una certa autonomia, un diritto di esistenza che spalanca spazi sensoriali.

È nelle citazioni che la percezione dello spettatore-lettore subisce violente e dinamiche variazioni. Il terzo momento narrativo affidato alla diretta citazione letteraria si ritrova nel monologo del Figlio del Sindaco presente nei primi istanti della scena ottava (*Party*) e ospitante la citazione kafkiana da *Lo stemma cittadino* in cui si parla della edificazione della Torre di Babele e, nella immagine della torre di diretta ascendenza biblica, si viene a sintetizzare l'idea di una nazione edificata col sangue e con la fatica di generazioni e generazioni: il segreto dell'architettura della Torre, così come dell'ordinamento sociale, è il «grande desiderio», l'immagine kafkiana del pugno chiuso che stigmatizza l'identità della costruzione sociale: “[...] Tutte le leggende e i canti formati in questa città sono pervasi dall'attesa di un giorno promesso in cui la città sarà spianata da un pugno gigantesco [immagine, questa, simbolica e immediatamente proletica al personaggio del gigante rosa il cui monologo finale epilogica il dramma] con cinque colpi in rapida successione. Perciò nello stemma della città figura il pugno. [...]”⁶¹².

La grande architettura che caratterizza il dramma di Müller si conclude, nella scena nona e conclusiva (*Il gigante rosa*), con un piccolo monologo affidato al personaggio del gigante rosa, immagine ancestrale direttamente evocata dal dipinto *El coloso* (1808-1812) di Francisco Goya, una figura mostrata da Müller nell'atto di masturbarsi ai piedi di una quercia, davanti all'immagine della famiglia decimata di un ufficiale russo. L'immagine del gigante rosa – una figura che Müller ricava direttamente da un reportage della rivista *Sterne* in cui si parla di un assassino stupratore⁶¹³ il quale, in sottovesti femminili e con indosso la giacca dell'esercito della Repubblica Democratica Tedesca, è dedito alla propria professione criminosa prediligendo come vittime le mogli e le figlie degli ufficiali russi – si manifesta immediatamente come un grande e oscuro enigma: “[...] Mi conosci

609 Heiner Müller, *Le prove del "Coriolano"* (Materiali), in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 93.

610 *Idem*, p. 93.

611 Heiner Müller, *Germania 3 (Spettri sull'Uomo Morto)*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 51.

612 *Idem*, p. 53.

613 È molto probabile che nella figura del gigante rosa riecheggi l'immagine, un po' infantile e un po' infernale, di Peter Lorre nel film *M - il mostro di Düsseldorf* (1931) di Fritz Lang.

ora. Sono il gigante rosa, la morte di Brandeburgo. Così mi chiamano i giornali. E chi sono io nessuno lo sa. Questo perché non parlo con nessuno, a meno che non sia morto. AH COM'È BELLO NESSUNO RISPONDERÀ ALL'INDOVINELLO ... [...]”⁶¹⁴.

Tale enigma si condensa in una immagine di diretta oscillazione tragicomica in cui il senso della perversione di stampo teatrale si appella ad una poetica edipica ed assassina del travestimento che, probabilmente, rimanda anche al personaggio di Norman Bates in *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock: “[...] La mia fidanzata mi prende in giro, quando mi metto in sottoveste rosa davanti allo specchio e mio padre dice che sono pervertito [...] La sottoveste rosa è di mia madre. Mamma se la fa con i vermi. Nel quarantacinque i russi l'hanno violentata, dodici uomini, in presenza di mio padre [...]”⁶¹⁵.

La perversione del personaggio monologante serpeggia tra le parole del gigante rosa come risultato inevitabile di una processualità sociale fuori controllo a causa della quale l'aggressività ed ogni atto criminoso corrispondono a quella volontà di potenza nietzschiana ereditata dall'idea di «ritorno alla natura» di cui parla Sade e che si ritrova in una intuizione di Camille Paglia secondo la quale: “[...] L'aggressività deriva dalla natura. [...] La società non è essa stessa criminale, ma è piuttosto la forza che tiene in scacco il crimine. Quando si indebolisce il controllo sociale prorompe in crudeltà innata dell'uomo. Lo stupratore non è il prodotto di deleterie influenze sociali, ma di una carenza di controllo sociale. [...]”⁶¹⁶.

Il gigante rosa è il risultato mostruoso dell'intera operazione macchino-poetica intesa come dinamicità fuori controllo che si sviluppa, a livello drammaturgico, in un monologo il cui lessico oscilla tra maiuscole e minuscole in cui, da un lato si sviluppa una spiccata tendenza ad una retorica tipica della filastrocca di stampo fiabesco: “[...] SENTO ODORE DI CARNE UMANA DISSE IL GIGANTE E DOPODOMANI PRENDO IL BAMBINO DELLA REGINA [...] LA SPOSINA HA DEL SANGUE NELLA SCARPINA [...]”⁶¹⁷; dall'altro lato, il linguaggio si concretizza in un sistema assolutamente misterioso, smorzato per sempre dal buio pesto di uno spazio che avvolge ciò che resta del dramma di Müller, ovvero una profonda, inevitabile ed ineluttabile discesa nell'abisso più nero: “(BUIO COMPAGNI È LO SPAZIO, MOLTO BUIO)”⁶¹⁸.

Una «totalità buia e immobile», questo è il risultato di un'architettura drammatica in cui il mondo contemporaneo si manifesta attraverso uno spazio testuale ove il monologo diviene quella chiusa e imperturbabile scatola retorica all'interno della quale catturare il segreto di una possibile forma

614 Heiner Müller, *Germania 3 (Spettri sull'Uomo Morto)*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 57.

615 *Idem*, p. 57.

616 Camille Paglia, *Sexual Personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson* (Materiali), in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 96.

617 Heiner Müller, *Germania 3 (Spettri sull'Uomo Morto)*, in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 57.

618 *Idem*, p. 57.

drammatica che custodisca e strutturi il complesso linguaggio dell'abisso e delle proprie inevitabili memorie: “Nella totalità immobile si apre l'abisso”⁶¹⁹.

619 Heiner Müller, *Le prove del “Coriolano”* (Materiali) in Heiner Müller, *Teatro IV* cit., p. 93.

CONCLUSIONE

Il presente studio, sostanzialmente, ha cercato di dimostrare come la parola, nel monologo, conquisti un proprio diritto di appartenenza di natura polimorfica a partire dalla scrittura drammatica per proiettarsi nella dimensione spettacolare. Il monologo fa deragliare i rapporti tra spettacolo e drammaturgia poiché le parole acquistano, nel corso della contemporaneità, una nuova energia drammaturgico-spettacolare che si fa materia concreta, materiale linguistico che attraversa il corpo dell'attore-interprete mediante la voce, facendo sì che la dimensione vocale, proprio a partire dal monologo, risolva i rapporti tra scrittura *vs* oralità e, in modo particolare, tra oralità *vs* vocalità.

È proprio la vocalità dell'attore-interprete che fa del monologo un esempio concreto di drammaturgia performativa, ovvero di una scrittura che dalla pagina si innesta nel corpo del performer in un rapporto processuale che crea quello che si potrebbe definire uno «spazio parlante», un o *speaking space* all'interno del quale si tenta di catturare un senso nascosto dell'arte interpretativa, quella «totalità buia e immobile», evocata dalle parole di Heiner Müller, che chiude in una buia scatola retorica l'immagine linguistica del mondo contemporaneo.

Attraverso l'esempio del monologo, la contemporaneità assume una veste «linguistica», ovvero un sistema testuale-corporeo che ne racconta le memorie inevitabilmente tramandate dalla storia.

Esso pone in rotta di collisione il piano della scrittura e il piano dell'oralità grazie all'elemento vocale che, nella sua immediatezza, getta le basi di una scrittura performativa tesa all'estremo della complicità con lo spettatore e della spettacolarizzazione delle sue componenti verbali.

Il monologo è il risultato, quindi, di un tipo di scrittura performativa che ibrida due spazi differenti: uno spazio di natura testuale ed uno di natura corporea, fisica, interpretativa. La corporeità crea, pertanto, una drammaturgia parallela, una nuova semiotica teatrale che fa del testo e della voce gli espedienti processuali attorno ai quali si sviluppa, dinamicamente, l'atto solista performativo.

Il monologo si sviluppa attraverso le abilità performative di un attore solista che diviene una misteriosa forma di «nuovo artista», scisso sulla scena tra corpo, spazio, testo, memoria e voce in una dimensione poliedrica in cui la drammaturgia si metamorfizza, di continuo, nelle specificità corporee della scrittura in sé e del proprio interprete.

BIBLIOGRAFIA

Testi drammatico-poetici

- Apuleio, *Le metamorfosi o l'asino d'oro*, Rizzoli, Milano, 2005.
- A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000.
- P. Asmussen, *Studi per esseri umani*, Editoria e Spettacolo, Roma, 2005.
- J.L. Austin, *How to do things with words*, Oxford University Press, New York, 2009.
- M. Baliani, *Pensieri di un raccontatore di storie*, Comune di Genova, Assessorato Istituzioni Scolastiche, Genova, 1991.
- M. Baliani, *Ogni volta che si racconta una storia*, Laterza, Bari, 2017.
- M. Baliani e R. Rostagno, *Kohalhaas*, Edizioni Corsare, Perugia, 2001.
- A. Bambi, *Amore di delinquente. Il bastardo. Monologhi drammatici in versi*, Gennarelli, Napoli, 1922.
- A. Baricco, *Novecento. Un monologo*, Feltrinelli, Milano, 2013.
- G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, Garzanti, Milano, 2008.
- S. Beckett, *Teatro*, a cura di Paolo Bertinetti, Einaudi, Torino, 2002.
- A. Bergonzoni, *Silences: Il teatro di Alessandro Bergonzoni*, Ubulibri, Milano, 1997.
- A. Bergonzoni, *Le balene restino sedute*, Garzanti, Milano, 2008.
- A. Bergonzoni, *Nel*, Garzanti, Milano, 2011.
- T. Bernhard, *Perturbamento*, Adelphi, Milano 1981.
- T. Bernhard, *Antichi maestri*, Adelphi, Milano, 1992.
- T. Bernhard, *Teatro*, Voll. 1, 2, 3, Einaudi, Torino, 2015-2016.
- Bibbiena, *Calandria*, Einaudi, Torino, 1967.
- M. Borrelli, *Nzularchia*, Baldini&Castoldi, Milano, 2017.
- B. Brecht, *Vita di Galileo*, in B. Brecht, *Teatro*, Vol. II, Einaudi, Torino, 1963.
- R. Calasso, *La rovina di Kasch*, Adelphi, Milano, 1994.
- A. Camus, *Lo Straniero*, Bompiani, Milano, 2015.
- A. Čechov, *Tre sorelle*, Einaudi, Torino, 1953.
- A. Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, Einaudi, Torino, 2005.
- A. Celestini, *La pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico*, Einaudi, Torino, 2006.
- A. Celestini, *Lotta di classe*, Einaudi, Torino, 2009.
- E. Danco, *Ero purissima*, Minimum Fax, Roma, 2009.

- E. Dante, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Fazi, Roma, 2007.
- E. Dante, *Trilogia degli occhiali*, Rizzoli, Milano, 2011.
- E. De Filippo, *Questi fantasmi!*, Einaudi, Torino, 1964.
- E. De Filippo, *Il Teatro di Eduardo*, Einaudi, Torino, 1971.
- E. De Filippo, *Gli esami non finiscono mai*, Einaudi, Torino, 1974.
- E. Dickinson, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1994.
- Eschilo, *Oresteia*, Bur, Milano, 1995.
- Eschilo, *Persiani*, Newton Compton, Roma, 2003.
- P. C. Ettighoffer, *Gespenster am Totem Mann* in H. Müller, *Teatro IV*, Ubulibri, Milano, 2001.
- W. Faulkner, *As I Lay Dying*, in W. Faulkner, *Novels 1930 – 1935*, Library Classic of the United States, New York, 1985.
- W. Faulkner, *Requiem for a Nun*, First Vintage International Edition, New York, 2011.
- G. Flaubert, *Opere*, Mondadori, Milano, 2000.
- D. Fo e F. Rame, *Tutta casa, letto e chiesa*, in D. Fo, *Teatro*, Einaudi, Torino, 2000.
- D. Fo, *Mistero Buffo*, in D. Fo, *Teatro*, Einaudi, Torino, 2000.
- G. Fontana, *Scritture lineari (pre-testi e trascrizioni)*, Hetea Editrice, Alatri, 1986.
- G. Fontana, *Tarocco Meccanico*, Altri Termini, Napoli, 1990.
- G. Fontana, *Chorus, romanzo per voci a battuta libera*, Piero Manni, Lecce, 2000.
- J. Ford, *Tis pity she's a whore*, Bloomsbury, New York, 2014.
- M. Foucault (a cura di), *Io, Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella, mio fratello ...*, Einaudi, Torino, 2007.
- N. Gogol', *Diario di un pazzo*, Einaudi, Torino, 2001.
- H. von Hofmannsthal, *L'uomo difficile*, Adelphi, Milano, 1976.
- G.M. Hopkins, *Selected poems of Gerald Manley Hopkins*, Dover Thrift Edition, Mineola – New York, 2011.
- V. Hugo, *L'uomo che ride*, Mondadori, Milano, 1999.
- V. Hugo, *L'ultimo giorno di un condannato a morte*, Mondadori, Milano, 2006.
- E. Ionesco, *La lezione* in E. Ionesco, *La Lezione Le sedie*, Einaudi, Torino, 1982.
- E. Ionesco, *La Cantatrice Calva*, Torino, Einaudi, 2003.
- A. Jarry, *Ubu*, Adelphi, Milano, 1977.
- J. Jourdeuil, *L'ultima pièce*, in H. Müller, *Teatro IV*, Ubulibri, Milano, 2001.

- J. Joyce, *Ulisse*, Mondadori, Milano, 2014.
- P. Kammerer, Premessa a *Materiali*, in H. Müller, *Teatro IV*, Ubulibri, Milano, 2001.
- S. Kane, *Tutto il teatro*, Einaudi, Torino, 2000.
- R. Kapuscinski, *Imperium* (Materiali), in H. Müller, *Teatro IV*, Ubulibri, Milano, 2001.
- C. Levi, *La doppia notte dei tigli* (Materiali), in H. Müller, *Teatro IV*, Ubulibri, Milano, 2001.
- F.G. Lorca, *Donna Rosita Nubile, ovvero il linguaggio dei fiori*, Einaudi, Torino, 1997.
- F.G. Lorca, *La casa di Bernarda Alba*, Einaudi, Torino, 2015.
- L. Lunari (a cura di), *Essere o non essere, i più grandi monologhi teatrali di tutti i tempi*, Bompiani, Milano, 2007.
- N. Machiavelli, *Mandragola*, Mondadori, Milano, 2016.
- C. Malaparte, *La pelle*, Adelphi, Milano, 2015.
- F. Martinelli, *Hitler dietro le quinte* (Materiali), in H. Müller, *Teatro IV*, Ubulibri, Milano, 2001.
- E.L. Masters, *Antologia di Spoon River*, Mondadori, Milano, 2016.
- H. Melville, *Moby Dick*, Mondadori, Milano, 2012.
- W. Mittenzwei, *Werner Mittenzwei racconta Brecht* (Materiali), in H. Müller, *Teatro IV*, Ubulibri, Milano, 2001.
- E. Moscato, *Festa al celebre e nubile santuario*, in E. Moscato, *L'angelico bestiario*, Ubulibri, Milano, 1991.
- E. Moscato, *Pièce noire*, in E. Moscato, *L'angelico bestiario*, Ubulibri, Milano, 1991.
- E. Moscato, *Ragazze sole con qualche esperienza*, in E. Moscato, *L'angelico bestiario*, Ubulibri, Milano, 1991.
- E. Moscato, *Bordello di mare con città*, in E. Moscato, *L'angelico bestiario*, Ubulibri, Milano, 1991.
- E. Moscato, *Partitura*, in E. Moscato, *L'angelico bestiario*, Ubulibri, Milano, 1991.
- H. Müller, *Hamlet Maschine*, in H. Müller, *Teatro II*, Ubulibri, Milano, 1991.
- H. Müller, *Germania 3 (Spettri sull'uomo morto)*, in H. Müller, *Teatro IV*, Ubulibri, Milano, 2001.
- H. Müller, *Le prove del "Coriolano"* (Materiali), in H. Müller, *Teatro IV*, Ubulibri, Milano, 2001.
- C. Musi, *I miei monologhi "in dialetto bolognese"*, Brugnoli, Bologna, 1930.

- E. O'Neill, *Strange Interlude*, in E. O'Neill, *Three Plays*, Vintage International, New York, 1995.
- E. O'Neill, *Mourning Becomes Electra*, in E. O'Neill, *Three Plays*, Vintage International, New York, 1995.
- C. Paglia, *Sexual Personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson* (Materiali), in H. Müller, *Teatro IV*, Ubulibri, Milano, 2001.
- C. Palahniuk, *Fight Club*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2015.
- M. Paolini, *Gli album di Marco Paolini. Storie di certi italiani*, Voll. 1, 2, Einaudi, Torino, 2005.
- M. Paolini, *Quaderno del Sergente*, Einaudi, Torino, 2008.
- M. Paolini, *Ausmerzen, vite indegne di essere vissute*, Einaudi, Torino, 2012.
- M. Paolini, *ITIS Galileo*, Einaudi, Torino, 2013.
- M. Paolini e O. Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, Einaudi, Torino, 2008.
- M. Paolini e F. Niccolini, *Quaderno del Milione*, Einaudi, Torino, 2009.
- M. Paolini e G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, Garzanti, Milano, 2014.
- E. Petrolini, *Teatro*, Garzanti, Milano, 1971.
- D. Pietrobono, *Senza corpo. Voci dalla nuova scena italiana*, Minimum Fax, Roma, 2009.
- L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca*, Otto/Novecento, Milano, 2008.
- F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruete*, Einaudi, Torino, 2004.
- A. Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer*, in A. Ruccello, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2005.
- A. Ruccello, *Notturmo di donna con ospiti*, in A. Ruccello, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2005.
- A. Ruccello, *Weekend*, in A. Ruccello, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2005.
- A. Ruccello, *Anna Cappelli*, in A. Ruccello, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2005.
- A. Ruccello, *Mamma*, in A. Ruccello, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2005.
- A. Ruccello, *Ferdinando*, in A. Ruccello, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2005.
- W. Shakespeare, *Tito Andronico*, Mondadori, Milano, 1994.
- W. Shakespeare, *Riccardo III*, Einaudi, Torino, 2011.
- W. Shakespeare, *Amleto*, Feltrinelli, Milano, 2013.
- P. Valduga, *Donna di dolori* in *Prima Antologia*, Einaudi, Torino, 1998.
- P. Valduga, *Corsia degli incurabili* in *Prima Antologia*, Einaudi, Torino, 1998.
- P. Valduga, *Requiem*, Einaudi, Torino, 2002.
- W. Whitman, *Foglie d'erba*, Mondadori, Milano, 2009.

- W. Woolf, *La Signora Dalloway*, Feltrinelli, Milano, 2013.

Testi teorico-metodologici

- T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1960.
- R. Alonge, *Ibsen, l'opera e la fortuna scenica*, Le Lettere, Firenze, 1995.
- L. Amara e P. Di Matteo (a cura di), *Teatri di voce in Culture Teatrali*, XX, annuario 2010, Firenze University Press, Firenze, 2010.
- H. Arendt, *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- M. Baliani e O. Ponte di Pino, *L'attore nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Patalogo 18*, Ubulibri, Roma, 1995.
- W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino, 2011.
- P. Bologna, *Un'immobilità potentissima. Il teatro non povero di Ascanio Celestini* in G. Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno XI – numero 2 – dicembre 2005, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2005.
- S. Bottiroti, *Il narratore e i suoi personaggi. Un percorso attraverso il teatro di Marco Baliani* in G. Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno X – numero 1 – luglio 2004, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2004.
- S. Bottiroti, *L'attore narrante. Poetica e prassi scenica di Marco Baliani*, tesi di Laurea, DAMS, relatore Prof. Roberto Tessari, Università di Torino, A.A. 2000/2001.
- B. Brecht, *Saggio sull'opera «Ascesa e rovina della città di Mahagonny»*, in B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 2000.
- M. Caesar, M. Spunta, *Orality and Literacy in Modern Italian Cultural Studies: an introduction*, Legenda, London, 2006.
- J. Cage, *Silenzio*, Shake Edizioni, Milano, 2016.
- C. Cases, *Introduzione alla prima edizione italiana*, in P. Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino, 2000.
- A. Cavarero, *Tu che mi guardi tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 2011.

- A. Celestini, *Il vestito della festa: dalla fonte orale a una possibile drammaturgia* in G. Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno IX – numero 2 – dicembre 2003, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2003.
- H. Chopin, *Un alfabeto inesauribile. L'era dell'elettronica ci obbliga a nuovi segni e nuovi caratteri di stampa* in *La taverna di Auerbach, rivista internazionale di poetiche intermediali*, Anno I, Hatea Editrice, San Quinzano (Alatri – Fr), 1987.
- S. D'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Sadea, Roma, 1954.
- M. De Marinis, *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Firenze, 1998.
- M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma, 2013.
- M. De Marinis (a cura di), *Realtà della scena. Giornalismo/Teatro/Informazione*, in *Culture Teatrali*, XXII, annuario 2013, La Casa Usher, Firenze, 2013.
- U. Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Orio al Serio (Bergamo), 2009.
- B.M. Èjchenbaum, *Skvoz' literaturu*, Leningrad, 1924.
- B.M. Èjkhenbaum, *Predislovie k Skvoz' literaturu*, Stanford University, Mouton Co.-Gravenhage, 1962.
- S. Ferrone, *La drammaturgia "consuntiva"* in J. Jacobelli (a cura di), *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, Laterza, Bari, 1992.
- R. Fiaschini, *Introduzione* a Fiaschini, Ghiglione (a cura di) *Marco Baliani, racconti a teatro*, Loggia de' Lanzi, Firenze, 1998.
- E. Fiore, *In groppa all'asino perfino la Dietrich*, in "Paese Sera", 30 marzo 1981.
- E. Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Ubulibri, Milano, 2002.
- G. Fontana, *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Harta Performing & Mono, Monza, 2003.
- L. Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Tornio, 1976.
- G. Galli (a cura di), *Il "Mein Kampf" di Adolf Hitler*, Kaos, Milano, 2006.
- G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 2006.
- M. Grande, *Scena, evento, scrittura*, a cura di Fabrizio Deriu, Bulzoni, Roma, 2006.
- G. Guccini, *Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo* in G. Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova*

- performance epica*, Anno X – numero 1 – luglio 2004, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2004.
- Guccini-C. Meldolesi (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno X – numero 1 – luglio 2004, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2004.
 - G. Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori*, Dino Audino Editore, Roma, 2005.
 - E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, Milano, Bompiani, 1970.
 - D. Higgins, *Spartiti figurati e pattern poetry. Guida bibliografica per lo studio delle relazioni fra partitura e immagine* in *La taverna di Auerbach, rivista internazionale di poetiche intermediali*, Anno I, Hatea Editrice, San Quinzano (Alatri – Fr), 1987.
 - K. Ippaso (a cura di), *Io sono un'attrice, i teatri di Roberto Latini*, Editoria & Spettacolo, Riano, 2009.
 - S. Kierkegaard, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno* in Søren Kierkegaard, *enter-Eller*, Adelphi, Milano, 1977.
 - S. Kierkegaard, *Aut-Aut*, Mondadori, Milano, 2016.
 - J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 2015.
 - L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003.
 - H. Müller, *Il teatro è in crisi*, conversazione con U. Scharfenberg, 16 ottobre 1995, nel numero speciale di “Theater der Zeit”, *Kalkfell*, 1996.
 - C. Musatti, *Elementi di psicologia della testimonianza*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1991.
 - S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano, 2002.
 - P.G. Nosari, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione* in G. Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno X – numero 1 – luglio 2004, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2004.
 - N. Pasqualicchio (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 2006.
 - N. Pasqualicchio, *Soli in scena. Conversazioni con ...*, in N. Pasqualicchio (a cura di),

- L'attore solista nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 2006.
- P. Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di Paolo Bosisio, Zanichelli, Bologna, 1998.
 - F. Perrelli, *Strindberg, la scrittura e la scena*, Le Lettere, Firenze, 2006.
 - R. Picchi, *Annibale Ruccello e il suo teatro* in Annibale Ruccello, *Scritti inediti*, Gremese Editore, Roma, 2004.
 - F. Pivano, introduzione a W. Faulkner, *Requiem per una monaca*, Mondadori, Milano, 1995.
 - A. Porcheddu (a cura di), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Il Principe Costante Edizioni, Pozzuolo del Friuli (Udine), 2005.
 - A. Portelli, *Ascanio Celestini, o dell'essenzialità*, prefazione a A. Celestini, *Radio Clandestina, memoria delle Fosse Ardeatine*, Donzelli, Roma, 2005.
 - P. Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma, 2010.
 - F. Quadri, *Ritratto di gruppo degli anni Settanta*, in «La Repubblica», 29/04/1995.
 - F. Ramondino, *Teatro e Poesia in Enzo Moscato*, in E. Moscato, *L'angelico bestiario*, Ubulibri, Milano, 2009.
 - A. Ruccello, *Il sole e la maschera. Un'analisi antropologica della "Cantata dei Pastori"*, Guida, Napoli, 1978.
 - A. Ruccello, *Una drammaturgia sui corpi*, in «Sipario», 1987.
 - A. Ruccello, *Il teatro popolare in Campania* in A. Ruccello, *Scritti inediti*, Gremese Editore, Roma, 2004.
 - Franco Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Bulzoni, Roma, 1978.
 - J.-P. Sartre, *Le mosche, Porta chiusa*, Bompiani, Milano, 2013.
 - A. Scarpellini, *Un corpo, una sedia, un bicchiere d'acqua. Il teatro di narrazione* in A. Audino (a cura di), *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Editoriale Artemide, Roma, 2007.
 - C. Scarton, *Il melologo. Una ricerca storica tra recitazione e musica*, Edimond, Città di Castello, 1998.
 - S. Soriani, *Dario Fo e la fabulazione epica* in G. Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia, rivista di inchieste teatrali. Per una nuova performance epica*, Anno X – numero 1 – luglio 2004, Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo), CIMES Centro di Musica e Spettacolo, Bologna, 2004.
 - S. Soriani, *Sulla scena del racconto*, Zona, Civitella in Val di Chiana (Arezzo), 2009.

- A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino, 1978.
- A. Spatola, *Ça+Ça. Un poema sonoro lungo due giorni. Al Teatro dell'Arte di Milano la poesia sonora inventa nuovi spazi scenici* in *La Taverna di Auerbach, rivista internazionale di poetiche intermediali*, Anno I, 1987, Hetea Editrice, (Alatri – Fr), 1987.
- M. Spaziani, *Il Teatro della Foire*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1965.
- J. Subirá, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Csic, Barcelona, 1949.
- P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino, 2000.
- F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, Officina, Roma, 2010.
- S. Timošenko, *Iskusstvo, kino i montaž fil'ma* in *Teorija i istorija kino*, Leningrado, 1926.
- V. Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993.
- V. Valentini, *Drammaturgie sonore*, Bulzoni, Roma, 2012.
- L.S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, a cura di Luciano Mencacci, Laterza, Roma-Bari, 1992.
- S. Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Rusconi, Milano, 1974.
- P. Zumthor, *I grafèmi e i vocèmi di Henri Chopin* (traduzione di Giovanni Fontana) in *La taverna di Auerbach, rivista internazionale di poetiche intermediali*, Anno I, Hetea Editrice, San Quinzano (Alatri – Fr), 1987.
- P. Zumthor, *Poesia dello spazio, Nuovi territori per una nuova oralità*, in *La Taverna di Auerbach, rivista internazionale di poetiche intermediali*, Hetea Editrice, San Quinzano (Alatri – Fr), n° 9/10, 1990.