

# L'io nello sguardo dell'altra L'arte del monologo di Claudio Magris\*

Enza Biagini

## Abstract:

The current essay aims to highlighting a few aspects of the fine 'art of the monologue' practiced by Claudio Magris in his remarkable theatrical achievements (three dramatic monologues and two choral plays), in particular, on his most compelling play, *Lei dunque capirà* (2006). On one hand, the play highlights his masterly use of the stylistic/dialogic capacity of the monologue on stage and, on the other, it offers an unprecedented and extraordinary (parodic) re-actualization of the myth of Orpheus.

**Keywords:** Claudio Magris, *Lei dunque capirà*, Monologue, Myth, Parody

La scrittura è sempre uno scavare alla ricerca di qualcosa che si rivela – quando si rivela – soltanto durante questa ricerca e che, in quanto si tratta di qualcosa di non conosciuto, è segreto. In ciò consiste la verità della scrittura ma anche il suo potenziale devastante, perché costringe a sapere. Lo scrittore è una spia, di se stesso o di altri, e dopo la sua delazione l'esistenza non è più la stessa. Si è responsabili di ciò che si ascolta e si riferisce perché i fatti dice ancora [Javier] Marías esistono solo se qualcuno li ricorda e li racconta. (C. Magris, *Segreti e no*, 2014)

Quando esordisce a teatro, Claudio Magris ha al suo attivo un venticinquennio di studi da germanista, che hanno preso corpo in varie monografie e raccolte presto divenute fondamentali, alcune incursioni nel territorio della narrativa, e quel mirabile «incrocio» tra narrativa e saggistica che è *Danubio* (1986), oggi tradotto in numerose lingue. (G. Davico Bonino, *Prefazione*, in C. Magris, *Teatro. Stadelmann, Le voci, Essere già stati, La mostra, Lei dunque capirà*, 2010)

\* Diversi testi citati nei Riferimenti bibliografici si possono leggere ora raccolti nel secondo volume dei "Meridiani", C. Magris, *Opere*, vol. II, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2021.

Enza Biagini, University of Florence, Italy, enza.biagini@unifi.it, 0000-0002-8689-9461

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Enza Biagini, *L'io nello sguardo dell'altra. L'arte del monologo di Claudio Magris*, pp. 211-252, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.20, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

Le mouvement, voilà la grande loi, la loi impérieuse de la poésie récitée. Choisissez donc une œuvre de dimension restreinte, mais complète, vivante et mouvementée, dont le sujet soit clair, intéressant, humain, et qui ait comme une pièce de théâtre, une exposition, un nœud, un dénouement. (C. Coquelin, *L'art de dire le monologue*. Par Coquelin cadet, Coquelin aîné, pp. 7-8)<sup>1</sup>

On ne pense pas assez qu'il y a dans tout récit une faute de perspective: on y narre tout au plus quelques moments plus rares, plus émouvants que d'autres, on ne s'aperçoit pas que ces moments, qui seuls émergent dans nos souvenirs, flottent, sur la nappe obscure, mais continue, des longues heures anonymes aux quelles nous ne repenserons pas, et ne se conçoivent pas sans elles. Notre vie tout entière sait peu de choses de nous-mêmes; nos émotions bouleversent, mais n'occupent pas nos heures; elles laissent ce soin aux habitudes, et dans le sommeil enfin elles n'interviennent que grâce aux songes. (M. Yourcenar, *La nouvelle Eurydice*, 1931)

### 1. Magris il racconto e il teatro

Nel 2006 Claudio Magris pubblica una delle sue più avvincenti opere drammaturgiche, *Lei dunque capirà*<sup>2</sup>, costruita sulla filigrana del mito di Orfeo e Euridice. Il testo sembra chiudere (provvisoriamente) un vero e proprio ciclo di sperimentazione teatrale, iniziato nel 1988 con *Stadelmann* (Carl Wilhelm Stadelmann è il nome di un ex-servitore di Goethe, morto suicida in un ospizio a Jena), proseguito nel 1993 con il radiodramma *Le voci* (la voce monologante è quella di un uomo che confessa i propri *raptus* a distanza per le voci di donna registrate sulle segreterie telefoniche). Un percorso ripreso nel 2001 con due testi pubblicati contemporaneamente: *Essere già stati* (uno straordinario e brevissimo monologo, ispirato all'eroe del romanzo *La mano*, di Luca Doninelli<sup>3</sup>) e *La mostra*, secondo dramma dialogico dopo *Stadelmann* (con protagonista il

<sup>1</sup> Il testo contiene una sorta di prontuario storico-pratico e una 'difesa' del genere monologo «attaqué dans la presse» del momento (Note de l'éditeur, p. 61).

<sup>2</sup> C. Magris, *Lei dunque capirà*, Garzanti, Milano 2013 (2006) e Id., *Teatro. Stadelmann, Le voci, Essere già stati, La mostra, Lei dunque capirà*, cit. (i riferimenti sono tratti da questa edizione, d'ora in poi indicati con il titolo del dramma e il numero di pagina). Il monologo viene pubblicato dieci anni dopo la morte di Marisa Madieri (9 agosto 1996), sua prima moglie, ed è dedicato ai suoi figli, Francesco e Paolo. Il testo conosce diversi allestimenti teatrali (dopo il debutto in piazza a Genova, nel luglio 2006) e ha ispirato un film, *Dietro il buio*, diretto da Giorgio Pressburger (2011), per la sceneggiatura di Paolo Magris, con protagonisti Gabriele Geri e Sarah Maestri; la colonna sonora è di Roberto Vecchioni.

<sup>3</sup> L. Doninelli, *La mano*, Garzanti, Milano 2001 («A mio fratello [...]. Di essere stato non gli bastava», p. 90). Questo sembra essere il nucleo generativo del monologo. Si tratta di una frase pronunciata nel libro da Isabel, sorella dell'eroe del romanzo, Jerry Olsen, uno straordinario virtuoso della chitarra che, dopo aver perso l'uso della mano sinistra, decide di sacrificare la mano malata e suicidarsi.

«randagio pittore» Vito Timmel, «quasi allievo di Klimt», morto in manicomio a Trieste) ed infine un nuovo monologo, *Lei dunque capirà*. Nel complesso tre monologhi drammatici e due drammi corali. Non è esagerato considerare ogni prova come un *banc d'essai* sperimentale a sé, ma vale la pena di sottolineare subito l'importanza del 'riuso' del monologo teatrale, una forma estremamente versatile e drammaturgicamente impegnativa, con marcata caratterizzazione lirica, autodiegetica, finzionale che, per altro, Magris colloca sul piano della «scrittura notturna»<sup>4</sup>.

Cinque «stazioni», così definisce queste prove Ernestina Pellegrini e, a posteriori, il termine, che evoca cerimonie e liturgie, serve a dare la giusta tonalità meditativa a drammi più o meno lunghi, apparentemente slegati e conclusi nell'atmosfera totalizzante e rigorosa della perfetta coincidenza tra il tempo e lo spazio della durata scenica. Da questo punto di vista, la forma teatrale, insieme a quel ridursi all'essenziale della scrittura – evocato nel pensiero di Ernestina Pellegrini<sup>5</sup> – che si adegua alla 'grana della voce', sembra offrire all'autore l'occasione di toccare, almeno metaforicamente, i confini di quella quintessenza di totalità tragica della vita, mitizzata nella sua opera. Una totalità (d'impronta lukacciana<sup>6</sup>) presente come punto di fuga dietro ad ogni romanzo o racconto di Magris, a ogni suo saggio e inseguita nella trasversalità strutturale della mente creativa di uno scrittore che, noto germanista, sta tra più letterature e frontiere ed è radicato in una tradizione culturale tra le più alte, complesse e vive d'Europa.

Si dirà che tale percezione totalizzante è di natura convenzionale e fittizia ed è destinata a durare nell'intervallo di tempo tra un inizio e una calata di sipario

<sup>4</sup> Claudio Magris, tornando a fare riferimento alla nota dicotomia «scrittura diurna/scrittura notturna» – di cui fa uso lo scrittore argentino Ernesto Sábato, per distinguere l'espressione del mondo delle 'idee chiare e distinte' da quelle oscuramente inconse –, ha definito il monologo, in particolare quello «assolutamente e radicalmente monologo» di *Lei dunque capirà*, come «la forma più appropriata, l'unica capace di evocare il mondo notturno che permea il testo, l'atmosfera della Casa di Riposo che si rivela poi un po' aldilà, morte, buio, un regno oscuro» (I. Lucari, *Intervista a Claudio Magris dal programma di sala di "Lei dunque capirà"*, «Il Rossetti», Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, 9 gennaio 2013, p. 2).

<sup>5</sup> Ernestina Pellegrini scrive: «Si può ragionevolmente sostenere che l'intellettuale triestino sia arrivato alla narrativa e poi al teatro per un impegno di essenzialità. Il teatro è stato per lui la riprova di quanto di superfluo poteva esserci nelle tecniche narrative, così come il racconto aveva condensato a sua volta, per un blitz d'invenzione, l'analiticità dei saggi critici [...]. Rappresenta, appunto, il grado zero della scrittura e, si potrebbe quasi dire, un miracolo di miniaturizzazione» (E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2012, p. lix).

<sup>6</sup> Per la complessità del concetto di 'totalità' (come «unità del tono»), riferito all'eclissi del «grande stile» nel romanzo e a più esempi – tra gli altri: Nietzsche, Musil, Broch, Ben, D'Annunzio, fino a Joyce, Kafka, Bataille, oltre che Lukács – rinvio alla riflessione di Magris nel suo saggio di apertura (*Grande stile e totalità*) al volume *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984, pp. 3-31, ma più specificamente al contributo intitolato *Lukács e il demone della totalità*, che si legge in C. Magris, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1998 (1982), pp. 122-128.

e resta comunque solo «vita allusa»<sup>7</sup>. E, nel frattempo, sui fondali della produzione creativa di Magris hanno continuato a scorrere i miti del farsi e disfarsi di potenti dominazioni, i racconti parcellizzati di nome in nome, di microstoria in microstoria, geografie, ‘alfabeti’ e, se per una biografia ne concorrono almeno due (come in *Un altro mare*, 1991; *Alla cieca*, 2005; *Lontano da dove*, 1971; *Non luogo a procedere*, 2015 ...), per avere presa sulla realtà e stare al passo del «gioco di possibilità» del «ventaglio di potenzialità eterogenee»<sup>8</sup> della letteratura, occorre continuare a moltiplicare inchieste, illazioni, scavare ‘dietro le parole’, consultare documenti storici, verbali, attestati di non ‘luogo a procedere’; esercitarsi a fare esperimenti con il tempo e con la memoria. Persino l’amata immensità del mare appare troppo ingombra e il grande fiume (Danubio), sempre più eterotopico, non finisce di unire e al contempo separare città e paesi della Mitteleuropa, proprio come, in maniera ossimorica, «l’acqua – mare, laguna – è vita, e minaccia la vita; sgretola, sommerge, irroro, cancella»<sup>9</sup>.

È superfluo chiedersi se l’effetto di ‘totalità di vita’, seppure fittizio e destinato a ricominciare ad ogni recita, che Magris si concede con il suo teatro, attraverso la parola pronunciata a voce alta dagli attori – da personaggi diventati persone incarnate –, equivalga a una qualche scelta di scendere a patti con l’idea di «impossibilità [per la letteratura] di rappresentare una totalità armoniosa e razionale del mondo»<sup>10</sup>, oppure si dia come maniera indiretta di provocazione più decostruttiva possibile (e a teatro la messa in scena dello spettacolo della vita predispone a ricomposizioni apparenti, sebbene reversibili). Passare dalla saggistica alla critica letteraria, al romanzo e al teatro, senza soluzione di continuità, ma anche senza abbandoni, suona come una ostinata sfida alla complessità delle possibilità del reale, nel tentativo di dare una forma ‘aderente’ alla realtà irrazionale del mondo contemporaneo, senza tradirla (‘tradurla’, come a teatro) in discorsi razionali ma anche senza mostrare connivenze. Credo che si riferisca a un simile punto di mira (per lo meno ossimorico) il riferirsi di Magris a una sorta di grammatica creativa duale e alternata, quando parla di discorso riflessivo e discorso creativo (critica e romanzo); tempo puro (lineare) e tempo impuro (romanzesco); scrittura notturna e scrittura diurna; scrivere con la testa e scrivere con la mano; stile paratattico e stile ipotattico; unità e frammentazione; ma anche differenziando la maniera creativa disgregata di Svevo da quella compatta di Tolstoj (e creando alternative inedite, come tra l’ebraismo di Kafka e Svevo o tra due tipi di Ulisse – quello di Bloom in Joyce – che torna rimanendo «l’uomo di sempre» e l’altro

<sup>7</sup> R. Alessi, *Stadelmann, l’eroismo del servitore*, «La Repubblica», 9 gennaio 1991, p. 28.

<sup>8</sup> C. Magris, *Dietro quest’infinito: Robert Musil*, in Id., *L’anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 216 (l’oggetto di riflessione è la realtà «ribollente» del romanzo *L’uomo senza qualità*).

<sup>9</sup> C. Magris, *Lagune*, in Id., *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, p. 61.

<sup>10</sup> C. Magris, *I vasi comunicanti: romanzo e società*, in C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012, p. 17 (Magris commenta un pensiero di Raffaele La Capria sui «romanzi falliti», intesi come unico specchio possibile della realtà contemporanea).

– quello di Dante e altri dopo di lui – che «diventano altri rispetto a se stessi»<sup>11</sup>). Dualismi che sembrano dare un qualche fondamento all'idea di una poetica di Magris profondamente dialogica. Un tratto, questo, che fa anche di lui (come Llosa) uno 'scrittore e qualcosa d'altro'<sup>12</sup> e, su un altro piano, uno scrittore che, in virtù di questa sua grammatica duale riflessiva e creativa, si situa tra moderno e postmoderno. Quando Ernestina Pellegrini dice, a ragione, di considerare Magris uno «scrittore molto più moderno che postmoderno»<sup>13</sup>, lo fa in nome di un «umanesimo venato da scetticismo» ben radicato nel retroterra di saggezza della «tradizione triestina»<sup>14</sup>. Ed è vero come simile retroterra impedisca allo scrittore ogni deriva decostruzionista. Tuttavia, se è possibile affermare che la resistenza alla *vague* della postmodernità è palese, specie per un intellettuale eticamente impegnato nella vita civile quale è Magris, lo stesso non si può dire per la sua creazione letteraria che affonda profondamente nelle derive 'notturne' e centrifughe, considerate terreno d'elezione dalla postmodernità, fino ad assumerne le ultime conseguenze di oscuramento psichico, di malessere etico ed esistenziale, per altro servendosi di una modalità narrativa tutt'altro che lineare (basti pensare al romanzo *Alla cieca*, *Conde*, oltre che ai drammi *La mostra* o *Le voci*, o alla sua idea della verità raggiunta attraverso la «discontinuità», la «rottura» e il rischio, per il narratore, di giocare, come nella vita, a «carte sparse»<sup>15</sup>). I pareri della critica sul dialogo tra moderno e postmoderno in Magris restano non concordi. Su un aspetto, tuttavia, penso che non ci siano dubbi: se l'intellettuale non si concede mai (ideologicamente) di assumere un atteggiamento euforico o connivente circa la fine delle 'grandi narrazioni' (Jean-François Lyotard, Lévinas), lo scrittore, che mira a rappresentare la realtà nella sua dimensione problematica, al limite dell'indicibile<sup>16</sup>, non ha potuto (né voluto) evitare l'attraversamento dei terreni infestati e contaminati, scegliendo magari di erigervi dei simulacri straordinari, destinati a diventare monumenti necessitati e necessari: come l'epos danubiano,

<sup>11</sup> C. Magris, *Viaggio e romanzo*, in C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, cit., p. 34.

<sup>12</sup> Questo pensiero di Magris è riferito a Vargas Llosa: C. Magris, *I vasi comunicanti: romanzo e società*, in C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, cit., p. 12. Si consideri che duale è persino il pensiero della morte (inteso come reincontro con persone e cose o annichilimento di tutto), espresso da Magris (C. Magris, *Rivedere il porcellino d'India. Concetto dell'aldilà e senso delle cose ultime*, in M. Alloni, C. Magris, *Marco Alloni dialoga con Claudio Magris. Se non siamo innocenti*, Compagnia Editoriale Aliberti, Reggio Emilia 2011, pp. 71-78. E ancora: C. Magris, *Il pensiero della morte*, in M. Alloni, C. Magris, *Comportati come se fossi felice. Marco Alloni intervista Claudio Magris*, Compagnia Editoriale Aliberti, Reggio Emilia 2016, pp. 106-112).

<sup>13</sup> E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. xiv.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> C. Magris, *I vasi comunicanti: romanzo e società*, in C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, cit., p. 14.

<sup>16</sup> A riflettere sull'aspetto dell'indicibilità è Simone Rebora (*Claudio Magris*, Cadmo, Fiesole 2015, p. 13 e sgg.). Magris stesso, però, ha toccato il tema, a proposito di un testo di Max Stirner (C. Magris, *Io sono indicibile* [1980], in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 2012 [1982], pp. 10-15).

fulcro centrale del percorso creativo compiuto tra saggistica, critica, romanzo e racconto, dal *Mito absburgico* (1963) a *Tempo curvo a Krems* (2019).

## 2. Tradurre/fare teatro. Una poetica?

E il teatro in tutto questo? Ogni volta che Magris, nelle sue numerose interviste, è stato sollecitato da domande sulla scelta della parola teatrale e a motivare il 'suo profondo amore per il teatro' lo abbiamo sentito bilanciarsi, in sintesi, tra due motivazioni speculari: da un lato quella del desiderio di *surplus* di verità nello sperimentare la possibilità di rappresentare situazioni esistenziali, non di rado al limite (e persino quelle che 'più gli repellono') e, dall'altro, la possibilità di uscire dal ruolo di traduttore di teatro – iniziato precocemente – splendidamente rivestito nel corso della sua opera traduttiva di Ibsen, Schnitzler, Von Kleist, Grillparzer, Büchner, per assumere quello di autore, passando dalla passione per il teatro alla creazione di opere di drammaturgia. Ma quale è l'idea di teatro di Magris? L'autore a questa domanda risponde in modo indiretto, spesso facendo emergere osservazioni molto specifiche – ma quasi di passaggio – che occorre cogliere disperse nelle sue interviste e tra le note che motivano le proprie soluzioni traduttive di opere teatrali. Ad esempio, nella sua nota di traduzione al testo dell'oscuro dramma delittuoso di Georg Büchner, *Woyzeck* (pubblicato nel 1988), Magris, pur nella sua ritrosia a formulare proposte di tenore teorico, lascia scivolare, tra le considerazioni di natura traduttiva – ed è, in primo luogo, il traduttore a parlare –, alcune riflessioni metateatrali, dove sottolinea che il ruolo elettivo, per un testo teatrale, consiste nel *passer la rampe* in virtù della presenza e delle voci dei personaggi «che sulla scena [...] vivono e parlano»<sup>17</sup>. L'autore tornerà spesso a chiarire la natura prevalentemente scenica delle sue scelte traduttive, perciò quando si rileva, come ha puntualmente fatto Barbara Invančić, che «la maggior parte delle traduzioni teatrali di Magris [sono] nate in funzione di un allestimento scenico»<sup>18</sup>, implicitamente si dà consistenza ad un'idea sottesa di teatro, che sembra collocarsi dalla parte dei percorsi teorici di quanti, negli anni Settanta, hanno insistito sulla necessità di considerare la natura della 'semiosi del testo teatrale' da un punto di vista performativo e non

<sup>17</sup> C. Magris, *Nota del traduttore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, a cura di H. Dorowin, trad. di C. Magris, Marsilio, Venezia 1988, p. 14. La frase di Magris ricorda da vicino il pensiero di Aristotele che, nella sua *Poetica*, riconosce al teatro la prerogativa di «presentare tutti in azione e all'opera quelli che fanno l'imitazione» (Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Mondadori, Milano 1974, p. 9). Aristotele, è noto, sta trattando dei 'modi' di assunzione della parola creativa, differenziando il modo diegetico – narrativo – da quello mimetico.

<sup>18</sup> B. Invančić, *Claudio Magris e la traduzione*, in Ead., *L'autore e i suoi traduttori. L'esempio di Magris*, Bononia UP, Bologna 2013, p. 34. L'autrice fornisce l'elenco completo delle opere tradotte e degli allestimenti scenici (ivi, pp. 34-35). Per altro, come si è visto, lo stesso Magris ha cura di dare notizie e dettagli di messa in scena.

solo letterario<sup>19</sup>. Un atteggiamento teorico che, per altro, va nel senso di dare il giusto rilievo al fatto che il segno teatrale è per lo meno doppio e all'aspetto realizzativo degli allestimenti scenici e delle regie<sup>20</sup>. Aspetti, questi, riconosciuti da Magris implicitamente importanti quando precisa di essersi trovato, con *Woyzeck*, alle prese con un'«opera teatrale autentica» che lo ha messo dinanzi a una duplice esigenza traduttiva (linguistica e scenica) in cui era stato spinto a tenere in considerazione proprio il piano 'imprevedibile' ed elaborativo dello spettacolo. Ma si legga Magris:

Si tratta [...] di una traduzione pensata e scritta esplicitamente per la sua rappresentazione, per la sua messa in scena; in questo caso si trattava della versione cinematografica diretta – splendidamente – da Giorgio Pressburger per la televisione [...]. Un'opera teatrale autentica (e il *Woyzeck* non è soltanto un assoluto capolavoro poetico, bensì anche un magistrale testo scenico) nasce per essere rappresentata, in una indissolubile unità di testo scritto, consegnato sempre alla pagina, e della sua traduzione nell'irripetibile occasionalità dello spettacolo, della recitazione e della regia, nell'imprevedibile atmosfera di una sera.<sup>21</sup>

«Irripetibile», «imprevedibile» non è il testo scritto (che non varia<sup>22</sup>) bensì, e Magris ne tiene conto da commediografo, è quello 'virtuale': un testo semioticamente aperto, destinato a ri-esistere ogni volta, in maniera concreta, quale laboratorio di mimica, gesti, modalità e modulazioni espressive da plasmare; il testo come oggetto simbolico deve dunque superare la prova performativa. In quest'ottica è come se l'autore (il traduttore) di un testo teatrale si trovasse a dover pensare a due diverse modalità di testi in uno – scritto e agito –; e quello agito tende a prevalere sul primo imponendo esigenze di ordine fortemente mimetico, pressoché autoreferenziale – affinché non ci siano dubbi che il personaggio sulla scena agisca convintamente come 'quel' Vito Timmel o *Woyzeck*

<sup>19</sup> P. Pavis, *ad vocem* Semiologia teatrale, in Id., *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosisio, trad. di P. Bosisio e P. Ranzini, Zanichelli, Bologna 1998. Si veda, inoltre, di A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, edizione italiana a cura di M. Fazio e M. Marchetti, Carocci, Roma 2008.

<sup>20</sup> Sempre nel 1998, nell'avvertenza che accompagna la traduzione del testo teatrale, *Le sorelle, ovvero Casanova a Spa* di Schnitzler, Magris descrive, infatti, tecnica e autori degli allestimenti scenici. Si veda: «Anzitutto la versione è stata compiuta ai fini non tanto della lettura quanto dell'allestimento scenico del testo da parte del teatro stabile di Trieste con la regia di Luca De Fusco e la scenografia di Sergio d'Osma e l'interpretazione di Mariano Rigillo, Antonella Latteri, Giampiero Becherelli, Federico Pacifici e Simone Caramelli ...» (C. Magris, *Nota del traduttore*, in A. Schnitzler, *Le sorelle, ovvero Casanova a Spa*, traduzione di C. Magris, Einaudi, Torino 1988, p. 110).

<sup>21</sup> C. Magris, *Nota del traduttore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, cit., p. 13. In altro luogo della sua riflessione, ponendo a confronto traduzione narrativa e teatrale, Magris sottolinea proprio la facilità consentita dal «procedimento indiretto» del tradurre un romanzo di contro alla necessità di presa «diretta, immediata» della «battuta teatrale», che «esige un cortocircuito fra l'originale e la versione» (ivi, p. 15).

<sup>22</sup> Ricordo che la teorica Anne Ubersfeld ha scritto: «[...] la rappresentazione è cosa istantanea effimera; solo il testo è imperituro» (A. Ubersfeld, *Theatrikón*, *Leggere il teatro*, trad. di P. Stefanini Sebastiani, La Goliardica, Roma 1984, pp. 9-10).

potenziali –, tali da suscitare effetti di empatia non solo da parte del pubblico; ma, come dice Magris, in primo luogo è lo stesso autore che si trova a far parlare Woyzeck, Casanova, Stadelmann... come Woyzeck, Casanova, Stadelmann, attraverso voci con accenti inediti, tali da ‘farsene una sorpresa’:

[...] il testo teatrale fa scattare una vicinanza, fa balenare una mimesi e una identificazione che può forse permettere di inserire la propria voce in quella dei personaggi originali, di parlare con essi e abbandonarsi al fluire delle loro parole [...] subordinandosi al loro tono, intonando la propria voce come ci si intona ad un coro la cui melodia ci sovrasta, finendo per sentir uscire dalla propria penna queste loro parole con la stessa sorpresa con la quale si sentono uscire dalla propria bocca le proprie, o almeno con la stessa limitata possibilità di controllarle esattamente, perché quando uno parla conosce l’argomento di cui parlerà nei secondi o nei minuti successivi, ma non sa esattamente che cosa dirà.<sup>23</sup>

Fuori da ogni incasellamento semiotico/semiologico, il testo teatrale, per Magris, è un testo ‘che si dà in spettacolo’, destinato, come è, a farsi parola. E da attualizzare. Nel tenerne conto, l’autore giunge a percepire l’istante irripetibile e imponderabile che vede il ri-prodursi di una scintilla creativa ‘simile’ a quella originale, anche negli effetti sull’autore (a questo si riferisce, come si è già notato, quando scrive: «finendo per sentir uscire dalla propria penna queste loro parole con la stessa sorpresa con la quale si sentono uscire dalla propria bocca le proprie»). La voce in presa diretta, immediatezza, imprevedibilità, identificazione (autore e pubblico): sono queste le parole-chiave – piuttosto scarse, in verità – utili a dare solidità a una poetica teatrale, seppure obliqua, da parte di Magris; tuttavia, queste sue osservazioni, quasi rubate, riferite alla motivazione sulla natura linguistico-scenica della sua traduzione del dramma di Büchner, non valgono solo per quella esperienza (o altre esperienze traduttive). L’idea, che Magris coltiva, del teatro come perfetta macchina di semiosi performativa, ha una fondatezza teorica oggettiva in cui a risuonare con una eco particolarmente vitale e suggestiva è la ‘voce umana’. Un aspetto, questo, che può già servire da argomento probante per sottolineare l’importanza del ruolo delle voci nel suo teatro: quelle dei suoi drammi corali, ma, soprattutto, le voci dei monologhi e della sua «*Nuova Euridice*»<sup>24</sup>, come si cercherà di vedere.

Su un altro piano, potremmo aggiungere alcune osservazioni che consuonano con le sue stesse soluzioni di traduzione teatrale. Ad esempio, quando leggiamo che il personaggio di Woyzeck «nel dramma è contemporaneamente l’eroe, uno dei più alti e grandi eroi di tutta la letteratura universale, ed è uno dei tanti, uno dei volti anonimi ed oscuri che si succedono, forse invano, sulla scena del mondo»<sup>25</sup>, non saremmo forse tentati di trasferire questa sorta di risarcimen-

<sup>23</sup> C. Magris, *Nota del traduttore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, cit., p. 15.

<sup>24</sup> È il titolo di una riscrittura del mito di Euridice da parte di Marguerite Yourcenar (*La Nouvelle Euridyce* [1931], in Ead., *Œuvres romanesques*, cit., pp. 1251-1325).

<sup>25</sup> C. Magris, *Nota del traduttore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, cit., p. 22.

to esistenziale, in differita, anche ad alcuni dei suoi personaggi teatrali, come il pittore Vito Timmel (*La mostra*) o Stadelmann (nel dramma eponimo)? E continuando: dinanzi alle argomentazioni di Magris intorno alla scelta obbligata di una partitura linguistica che, alla stregua di Büchner, sezioni «ogni particolare come un'icastica realtà assoluta» – tali da produrre risonanze di «vivezza antiletteraria» e, nel contempo, il senso di accordo di un'esatta corrispondenza semantica e simbolica tra il testo e lo «smarrito e indifeso disordine della vita» – con un certo arbitrio, saremmo tentati già di evocare non solo il crescendo della «tragica *climax*» verbale dello psicodramma dell'uomo delle *Voci* (1993<sup>26</sup>), ma, più motivatamente, la rilevanza attribuita al registro parlato, «diretto», «disarmonico», «spezzato», «vitale»<sup>27</sup> e, a tratti, delirante, dei dialoghi tra Stadelmann e Goethe o dei monologhi dell'antico servitore, tenendo conto che *Woyzeck* e *Stadelmann* recano la stessa data (1988). Magris è convinto dell'efficacia mimetica di un parlato, che – in modo ancora più marcato rispetto alla mescolanza dei registri verbali nei discorsi tra Stadelmann e Goethe e con gli altri personaggi (si pensi all'eloquio basso-mimetico degli ospiti dell'ospizio, o del postiglione, del barbiere, dell'attrice e le battute da bettola che fanno quasi da controcanto parodico ai discorsi, retorici e roboanti, del Borgomastro di Francoforte o del Direttore dell'ospizio a Jena) – irrompe fragorosamente sulla scena della *Mostra*. Qui la scena risuona di cori, ritornelli di canzoni popolari, di dialoghi forbiti, dal lessico talvolta colto, elevato (quello del Direttore della mostra in allestimento o di Timmel stesso) e, talvolta, fittamente dialettale. Comunque, un parlato «plurilinguistico», inedito, che sta in bocca a Timmel come a Sofianopulo (l'amico traduttore di Baudelaire) o allo scultore Marcello Mascherini per cui tutti i protagonisti (comprese le voci che fanno da coro ai dialoganti) praticano più o meno un mistilinguismo estremamente inventivo, ironico o cupo, a tratti lirico e trasognato. Ecco il parlato di Timmel, ad esempio, in cui affiora, come un abbaglio, il ricordo della donna amata morta (Maria, la sua 'Alcesti' e già quasi Euridice di *Lei dunque capirà*):

[TIMMEL] E le faville saliranno in alto col vento, nella notte così nera da sembrare blu, lucente come i suoi capelli, onde nel buio bianche di candida spuma, il sorriso e il riso di Maria – punteggeranno ardenti gli inesistenti spazi infiniti, stelle nell'infinito soffittato di stelle, dugentilionar di costellazioni che tramontano... vedevo tante luci tremanti, laggiù nella città, quando la domenica tornavamo dal Kahlenberg, e Vienna era un balenio, puntini di luce, tante candele di un compleanno perpetuo ... (*La mostra*, pp. 156-157)

In ogni caso è il registro di un eloquio, al contempo diretto, ma duttile, malleabile, che riesce a mimare poesia e memoria e a farsi storia e a formulare parole di elogio dell'arte («L'arte va fatta in grande, maniera grande di re e popoli dominatori, ori e gonfaloni di battaglie, niente pianzòtei di mammolette incom-

<sup>26</sup> G. Davico Bonino, *Prefazione*, in C. Magris, *Teatro*, cit., p. 8.

<sup>27</sup> C. Magris, *Nota del traduttore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, cit., pp. 13-14.

prese...» – *La mostra*, p. 155<sup>28</sup>). E, nuovamente, si potrebbe dire che l'autore sembra tornare a sperimentare il gesto, la «maschera acustica»<sup>29</sup> che gli permette di «sentir uscire dalla propria penna [le] loro parole con la stessa sorpresa con la quale si sentono uscire dalla propria bocca le proprie». Parole che chiedono solo di farsi accordi, alfabeti (in vari idiomi) da trasmodare in esecuzione sonora, vocalità. Accade allo scultore Marcello Mascherini (nella realtà, un caro amico del padre dello scrittore) quando evoca un episodio vissuto con Timmel, quasi lasciandosi andare ad esercizi di dizione:

MASCHERINI Dio, quella volta alla Cavalchina, quando gli ha versato tutto lo sciampagna sullo smoking, sì, all'ingegner Pomogacci, che gli comprava un quadro con una cena, e Pomogacci – che mi ricordo di quando si chiamava ancora *Pomogats*, no, *Pomogac*, sì, insomma, *Pomogacci* – ghe ga dito de tuto e lu, calmo, tranquilo ...; (*La mostra*, p. 156)

e al pittore-traduttore Cesare Sofianopulo, che, in questo lungo monologo di tipo 'narrativo' – e cioè funzionale all'avanzamento strutturale dell'azione –, ci offre la possibilità di toccare con mano un perfetto esemplare di quegli scorci sul reale che Ernestina Pellegrini potrebbe ancora definire come «un miracolo di miniaturizzazione» storico-biografico<sup>30</sup>, essenziale per la storia retrospettiva di Timmel:

[SOFIANOPULO] *Hast du vom Klahlenberg das land dir ring besehn, / So wirst du, was ich schrieb und was ich bin, versthehn. // Eh sì, sotto l'Austria le scuole erano serie e i poeti si imparavano a memoria. E il professor Riedel aveva la mania di Grillparzer, quante volte gli dovevamo ripetere quei versi. Grillparzer è rimasto a Vienna tutta la vita, Timmel è andato via presto per venire a Trieste, ma la frittata*

<sup>28</sup> La battuta è di Timmel, impegnato in uno dei suoi più importanti siloqui dove si mescolano ricordi e pensieri di poetica pittorica: «Un quadro ha da essere grande, duro come ogni grandezza, come la vita. Alla Kunstgewerberschule di Vienna il maestro era Klimt – no, no xe vero che i no me ga volù, son 'sta mi, mi sono bocciato da solo, ero indegno di un Maestro simile e l'ho detto, l'agone è per i grandi, non per la minudaia e peggio per me – [...] (*La mostra, ibidem*).

<sup>29</sup> Magris mutua l'immagine da Elias Canetti, spiegando, a proposito della sua traduzione di un dramma di Schnitzler: «Ho cercato di caratterizzare lessico, sintassi e tono di questi ultimi, differenziando quella che Canetti chiama la "maschera acustica" di ciascuno, il registro del suo linguaggio e della sua umanità [...]. Ho ripetuto intenzionalmente, a poca distanza e talora nella stessa frase, lo stesso vocabolo, anziché ricorrere a facili e più eleganti sinonimi, per rendere un "parlato" in cui non ci si preoccupa, nella pasticciata confusione del momento – del litigio, della sorpresa – di esprimersi con finezza linguistica. Ho cercato insomma di far parlare questi personaggi come si parla, non come si scrive» (C. Magris, *Nota del traduttore*, in A. Schnitzler, *Le sorelle ovvero Casanova a Spa*, cit., pp. 111-112). L'immagine della («fondamentale») maschera riferita al linguaggio è riproposta nella *Prefazione* di Magris in E. Canetti, *La commedia della vanità* (1964), trad. di B. Zagari, con uno scritto di L. Zagari, Einaudi, Torino 1975, p. viii.

<sup>30</sup> Mi riferisco al pensiero – formulato a proposito di *Essere già stati* – di E. Pellegrini e citato nella nota n. 8 (E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. lix).

era già fatta, l'infanzia è già tutta la frittata. Sentite che bella idea per una serie di ritratti: dipingere i paesaggi e scrivere sotto i nomi dei personaggi. Ritratto di Grillparzer, appunto: le colline del Wienerwald, il Kahlenberg e tutto il resto, col campanile di Santo Stefano sullo sfondo. Ritratto di Timmel, lo stesso. No, no. Piuttosto i muri dell'osteria, da Erminio... con tutte quelle macchie, come nel vestito di quel *Pomogac, no, Pomogacci ...* (*La mostra*, p. 157)

### 3. Verso il monologo drammatico

Siamo passati senza transizione di sorta dalla (poca) teoria al 'fare' in vari modi, nel tentativo di verificare incontri speculari tra traduzione e creazione. A voler continuare, forse non sarebbe sbagliato vedere una certa convergenza con le soluzioni che caratterizzano la drammaturgia di *Woyzeck* nella coralità vocale di opere come *Stadelmann* e *La mostra*, i cui protagonisti 'costringono', con le loro voci cariche di ricordi convissuti, i rispettivi personaggi a progressivi momenti di rivelazione indiretta (attraverso una «serie di scene anche autosufficienti e staccate, in una sequenza [...] di atomi drammatici»<sup>31</sup>); ma i parallelismi non porterebbero molto lontano. Molto più funzionale, invece, è l'idea di Guido Davico Bonino che, nel siglare tematicamente come «Drammaturgia del disagio del vivere»<sup>32</sup> l'opera teatrale di Magris, ne ha offerto un quadro complessivo parlando di 'malattia esistenziale'. Una sindrome che, stranamente – visto che le opere hanno varia cronologia –, si riverbera di dramma in dramma e dove i protagonisti, veri eroi in dismissione, spinti al limite dell'(auto)annientamento, assumono tragicità grazie alla loro acuta chiaroveggenza argomentativa. Una chiaroveggenza che li investe di una forza interiore fortemente identitaria e finisce per conferire ad ognuno una maschera da eroe (evento raro, in una drammaturgia senza eroi come quella novecentesca). Per altro, la possibilità di rileggere tutto il teatro, secondo un colpo d'occhio d'insieme, permette di vedere più chiaramente alcuni richiami interni e strutturali non secondari: il più evidente riguarda l'impressione di trovarsi dinanzi alla suggestione di una sorta di teatro della memoria, con un fondamento epico-didattico (narrativo e, comunque, non emotivo, avrebbe detto Brecht), votato alla ri-esecuzione di un 'essere già stati'.

Questa è la prospettiva in cui è lecito immaginare che Magris eserciti una sorta di «esperimento con il tempo»<sup>33</sup>, tradotto in una complessa architettura di risonanza, mai elogiativa, dei tempi *révolus*, che suona piuttosto come una

<sup>31</sup> C. Magris, *Nota del traduttore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, cit., p. 20. Magris fa riferimento a una riflessione di Ladislao Mittner.

<sup>32</sup> G. Davico Bonino, *Prefazione*, in C. Magris, *Teatro*, cit., p. 6. Si tratta di Carl Wilhelm Stadelmann (1782-1844).

<sup>33</sup> Il titolo rimanda a John William Dunne (*Esperimento col tempo*, trad. di C. Pellizzi, Longanesi, Milano 1948) ma, per l'indugio dello sguardo entro e oltre «le reti associative del tempo», il rinvio va proprio a Magris e alla sua recente e bellissima raccolta di racconti di *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti* (Garzanti, Milano 2019).

revisione – al presente – demistificante e destinata a lasciare i conti aperti, così come li lascia la vita. A creare questo effetto di mancata abolizione del famoso ‘quarto muro’ (di Diderot<sup>34</sup>) contribuisce non poco la rappresentazione stratificata di un passato reso reversibile, in virtù dell’uso del *flashback*, che Magris sperimenta su scena in *Stadelmann*. L’analessi iniziale, ad esempio, concede a Stadelmann la possibilità di tornare ‘giovane’ mentre scambia opinioni scientifiche, sui colori, con Goethe (accade nell’antefatto, prima scena del *I Tempo* del dramma). Nel corso dell’azione, a materializzarsi è, alla lettera, l’artificio teatrale che ha la prerogativa di ‘srotolare’ il filo del tempo, rendendolo non solo percorribile a ritroso, bensì presente, ponendo, di fatto, il lettore – lo spettatore – dinanzi a una seconda dimensione temporale (illusoria, da ‘quarto muro’): quella di una sorta di ritorno a un passato nuovamente *in fieri* in cui (anche se in modo frammentario, onirico e allucinatorio, Goethe compare in forma di immagine mentale o di parvenza ectoplasmatica e Timmel, in quanto immagine scissa, quasi da voce fuori campo). È comunque la memoria/immaginazione a ricucire i passaggi del rapporto tra ex-servitore e Maestro e a dare nuovamente consistenza alle riflessioni metapoetiche, alle avventure erotiche, agli amori (con Lori, Steffi), alla festa dei sensi – i sensi che Goethe (l’autore?) raccomanda di non trascurare mai –, celebrata nei loro festini da *compagnons* e filosofi/bevitori. Questa dimensione da ‘tempo secondo’ è quella che permette a Davico Bonino (nella scia di Dumas padre), di definire Stadelmann una *pièce d’adaptation* (ovvero una storia da rifare, da ‘riversare’ al futuro), vale a dire la «riduzione scenica di un episodio cruciale della vita di un protagonista indiscusso della storia e della cultura trascorse»<sup>35</sup>. L’«episodio cruciale» – che si deve immaginare come ancora da venire su scena –, evocato da Davico Bonino, ha quale scenario un ospizio di Jena, dove «sciupato e trasandato» Carl Wilhelm Stadelmann, l’ex «specchio fedele», servitore e segretario di Goethe, che «ha avuto il privilegio di conoscere da vicino il nostro sommo poeta»<sup>36</sup>, si trova a svolgere il ruolo di primo attore-testimone in una cerimonia commemorativa in onore del grande

<sup>34</sup> «Immaginate, sul limite del palcoscenico un gran muro che vi separi dalla platea; recitate come se il sipario non si fosse alzato». Queste indicazioni di Diderot, dirette agli autori e agli attori, sono il fondamento della separatezza dell’«illusione teatrale». Si veda D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, in Id., *Teatro e scritti sul teatro*, presentate, tradotte e annotate da M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 272. Ed. orig. D. Diderot, *De l’interêt*, in Id., *Entretiens sur le Fils naturel, De la Poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. de Jean Goldzink, GF-Flammarion, Paris 2005, pp. 210-211: «Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas».

<sup>35</sup> G. Davico Bonino, *Prefazione*, in C. Magris, *Teatro*, cit., p. 5. In una intervista, l’autore pone l’accento proprio sul ruolo dell’immaginazione nel reinventare il vissuto del suo personaggio, scrivendo: «Su di lui sapevo le cose riportate dalle fonti storiche, lettere, diari... ma non m’interessava tutta la sua vita. Solo quelle due ultime settimane, dal ritorno da Francoforte fino al suicidio. Cosa poteva essere accaduto in quel periodo? Quali riflessioni, incontri, ricordi, possono aver attraversato la sua mente?» (G. Manin, *Stadelmann, leggenda del servo bevitore*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1991).

<sup>36</sup> C. Magris, *Stadelmann*, in Id., *Teatro*, cit., p. 91 (Didascalìa).

poeta. Stadelmann si recherà a Francoforte per partecipare alle onoranze celebrative ma, al ritorno, deciderà di uccidersi, in soffitta – in preda a una specie di delirio allocromatico sulla magia dei colori – con «la vecchia sciarpa» che aveva intorno al collo a Francoforte, in un momento in cui la città gli concede «un vitalizio perpetuo» e una casa. Ma i riconoscimenti (in modo parodico) arriveranno troppo tardi<sup>37</sup>. Stadelmann si toglie la vita perché così recita la sua biografia, ma questo passato ‘materializzato’ (*embodied*), non è stato inutile: alla fine della *pièce*, l'ex-collaboratore di Goethe si rende conto (e con lui lo spettatore) di essere diventato, su scena, protagonista di un'altra storia dove, forse, il suo posto non era il 'niente' del vissuto accanto al grande genio, bensì un 'niente di meno di Goethe'. Si prospetta qui, per Stadelmann, quel «gioco di possibilità»<sup>38</sup> di cui Magris ha parlato a proposito di Musil e che si è dato di concedere, quasi in riscatto, al vecchio servitore suicida.

Se osserviamo *La mostra* dalla stessa prospettiva temporale, forse non è sbagliato dire che il dramma dedicato a Stadelmann e quello su Timmel sono strutturalmente vicini: entrambi, ad esempio, sono fitti di personaggi con funzione memoriale. Ancora un grande personaggio, ed è, ancora di scena, un passato materializzato dai discorsi delle voci altrui: alcune delle quali più altisonanti (e tra queste, si è già detto, quella del Direttore che organizza e commenta la retrospettiva in allestimento), altre più familiari, intime, amate. Ma sono loro che collaborano a 'riversare' – alla stregua di una registrazione – il passato in avvenire. La voce più singolare, 'inverosimile' – se non fosse motivata dallo *status* convenzionale della parola teatrale –, è la voce 'come da fuori campo' del protagonista, che di quel passato costituisce la memoria. Una memoria che gli permette di fare lunghi soliloqui (e monologhi) intorno alla propria arte, alla storia e di ritrovare i ricordi più intimi, senza trasformarsi in una sorta di omologo del 'fantasma a teatro'. Infatti, la sua presenza si sarebbe potuta trasformare solamente in un'apparizione, in seguito all'annuncio della propria morte – un annuncio scandito da una «voce fuori campo» che recita: «Vito Timmel (Thümmel). Pittore accademico. Ne danno il triste avviso, a tumulazione avvenuta, le sorelle Ada, Elda e il fratello Bruno. Trieste, 1 gennaio 1949» (*La mostra*, p. 150).

Diversamente dal Goethe 'reincarnato' (in virtù del *flashback*) di *Stadelmann*, Timmel non scompare quasi mai dalla scena: vi partecipa grazie alla sua nuova dimensione di voce che si racconta in un soliloquio continuo, alternato alle battute degli altri protagonisti; verosimilmente quale voce della memoria pressoché monologante (per altro giustificata dallo stato di delirio-follia del protagonista). Anzi, dal secondo atto in poi (ma in questo dramma, Magris non ha indicato una partitura in *Atti* sebbene si contino tre passaggi, speculari ai tre tempi di *Stadelmann*), le voci impegnate in lunghe tirate – voci che non dialogano tra loro, ma si danno il cambio – sono, prevalentemente, quelle del Direttore della mostra e

<sup>37</sup> Ivi, p. 112.

<sup>38</sup> C. Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 216.

di Timmel. Entrambi svolgono discorsi quasi paralleli, come riferiti a una medesima persona assente: il Direttore e gli altri (Sofianopulo, Baroni, l'inserviente, Campitelli, i vari cori e semicori ...) parlano di un 'egli' e Timmel del proprio vissuto. Commentando i quadri (uno in particolare, *Le muse inquietanti?*), il Direttore vi rileva «ironia, assertività» e anche «autismo dialogico», patologie da cui sembra affetto il pittore. Le voci dunque non dialogano tra di loro, ma, come se venissero da dimensioni diverse, nell'alternanza, si danno la nota di partitura. Gli esempi che si possono citare sono veramente molti. Eccone uno:

DIRETTORE È sintomatico che l'artista, contrariamente a tante proiezioni mitopoietiche così frequenti nella cultura di quegli anni, non s'identifichi con Orfeo, che cerca e perde la sua Euridice, ma con Admeto, il sovrano strappato alla morte dal sacrificio della sua sposa Alceste [...]. È solo lei, che scende nell'Averno. Per lui nessun viaggio agli Inferi, nessuna traversata delle grandi acque della morte...

CORO Mamma mia dammi cento lire / che in America voglio andar...

UNO DEL CORO In Manicomio, con una camminata di due sigarette emigri nel reparto Tranquilli nel reparto Agitati...

[...]

DIRETTORE È ovvio che nell'artista il conseguente senso di colpa, pur elaborato in forme che...

TIMMEL Lei si ammalò e io ne ebbi sollievo, perché quel dolore nobile e grande, per la sua morte che si avvicinava, spiegava, nobilitava, riscattava tutto... non ero più un niente, una merda su cui calar l'acqua ma un uomo che soffriva, compianto e aiutato da tutti, un artista nobile con quel dolore che assolveva tutto, autorizzava ogni impotenza, fallimento, aridità, nobile cuore di marito e padre straziato [...]. (*La mostra*, pp. 187-188)

Tuttavia, Timmel è lì. La didascalia – la cui funzione, alla lettura, è quella di far immaginare lo spazio scenico –, lo descrive «un po' verso il fondo [...] accantucciato con le mani incrociate, ozioso disinteressato»<sup>39</sup> quale interlocutore

<sup>39</sup> C. Magris, *La mostra*, in Id., *Teatro*, cit., p. 150, Didascalia (che si ripete alla fine della *pièce* dove si legge: «Nella posizione iniziale, accoccolato» – ivi, p. 206). Questa immagine, da profilo psichico-psicologico, ha un precedente, da ricollegare (a Timmel prima di Timmel) al fatto che Magris è maestro nel praticare 'parti creativi' di lenta elaborazione, quasi ad incapsulamento progressivo (l'approssimazione per stadi si ripeterà con i miti del dramma coniugale: Alceste, Medea, Euridice, Savitri ...). Anche Timmel ha conosciuto una sosta nel laboratorio di attesa. Magris lo incontra come prototipo del «Viandante», come il disadattato autore di un diario-romanzo, *Il magico taccuino*, «conservato da Anna Pittoni». Da quell'incontro, ha origine il ritratto ipotestuale che segue: «Fin dall'inizio del *Taccuino* [...] Timmel si descrive come "ozioso, chiuso, disinteressato"; la posizione privilegiata è "l'accantucciarsi" tenendo le mani incrociate. Il poeta è cioè contrassegnato dall'inerzia e dalla passività; l'io diviso, che non regge alle pressioni dell'esistenza sociale organizzata, cerca di cancellare la propria fisionomia individuale e di sublimarsi in una torpida ed aristocratica apatia. Quest'accidia narcisistica, umile e contemporaneamente superba, dovrebbe garantire la reattività sensitiva alle epifanie della vita: il Viandante accantucciato "attiva le condotte

'speciale', presente, irrealisticamente, oltre il quarto muro e non in quanto *revenant*. Come per *Stadelmann* il 'muro' ne giustifica «la possibilità», ma, nel contempo, ora come allora, sta a indicare il proprio valore finzionale e metateatrale (quasi ad intendere: a teatro è possibile rappresentare l'irrappresentabile grazie al 'quarto muro' che lo istituisce). La funzione di Timmel consiste nell'incarnare il proprio passato: la follia non lo ha reso immemore ma, aspettando l'oblio, anche il Paradiso può attendere:

TIMMEL Ti sa, mi go le nostalgie, voio desmentegar le parole de sto porco mondo; quando che gaverò desmentegà perfina i nomi de mia mama e de le mie sorele sarò in paradiso. (*La mostra*, pp. 150-151)

Di soliloquio in soliloquio (e di tirata in tirata), forte della sua dimensione spesa, sin dalle battute iniziali, Timmel si inserisce contrappuntisticamente tra i rumori del festeggiamento del nuovo anno e tra quelli degli addetti al proprio funerale, intercalando, all'inizio, la propria voce con la battuta dell'avventore del bar (che dice di lui: «Povero, el iera cussi bon...») e nell'*explicit* con le voci del coro:

CORO DI TUTTI Tu uomo libero senza nome – Niente ha nome, due miliardi di atomi senza nome, i punti non hanno nome, sei entrato nel mare, le gocce non hanno nome, grande addio di nessuno a nessuno...

TIMMEL che scalmana, tutti si agitano, per niente, scordata avventura – sono passati anni luce, giro con l'asse terrestre intorno al sole, astri sorgono e tramontano, i colori dell'alba e della sera, il sole, i soli sui muri ... (*La mostra*, p. 208)

#### 4. *Magris e l'arte del monologo*

Ma, in tutta questa sorta di apoteosi teatrale presentata come revisione di un 'essere già stati', che ha il suo perno nella prerogativa del teatro di lasciare che il passato si racconti e si attualizzi attraverso la sola dimensione possibile – il presente scenico –, cosa può significare il rifiuto dello sguardo «dietro le spalle» di Jerry Olsen, l'eroe suicida di *Essere già stati* (2001), di cui una voce monologante racconta/commenta la notizia della morte con il tono ineluttabile di una sentenza:

E così Jerry è morto, pazienza, non è questo il guaio, né per lui né per nessuno, neanche per me che l'ho amato e dunque l'amo, perché l'amore non si coniuga [...] l'amore ha la sua grammatica e non conosce tempi ma solo modi verbali, anzi uno solo, l'infinito presente, quando si ama è per sempre e via tutto il resto [...]. Non è vero che ti passa, e proprio questo è spesso una bella disgrazia, ma te la porti dietro con te, come la vita [...]. (Ivi, p. 141)

radunatrici dell'improvviso", accoglie e convoglia in sé la corrente del cosmo» (C. Magris, *L'accidia del superuomo*, in Id., *Dietro le parole*, Garzanti, Milano 2002 [1978], p. 149).

spiegando che più che il passato, o la sua contestazione, è l'idea di mancanza di futuro, il desiderio (e la necessità) di continuare ad essere quello che era, a indurre il musicista a scegliere di 'non essere più'?

Ma quando, vedendolo giù, perché non suonava come prima, gli ho detto, così, per fargli coraggio, che era stato un grande della chitarra, lui ha risposto che non gli bastava essere stato. Voleva essere – poco importa cosa, un musicista un innamorato, qualsiasi cosa, ma essere. (Ivi, p. 142)

È Magris stesso a rispondere, facendo di questa frase il nucleo genetico di un dramma sul senso esistenziale del 'tempo dell'essere', per altro difficile da rappresentare a teatro, se non tramite la parola, dove chi parla rivolge al pubblico, a più riprese, una vera e propria requisitoria contro la motivazione (tragica) che attribuisce a Jerry la scelta del suicidio a causa dell'insopportabilità di 'non poter essere più' quello che era prima: un virtuoso della chitarra ormai menomato. Ma il vero obiettivo della requisitoria consiste nell'inscenare (far immaginare) una incalzante, breve, intensa e poetica meditazione ontologica sulle variazioni simboliche dell'essere in quanto modalità di 'stare nel mondo', ovvero: 1) l'essere stato come gravame asfittico (infausto retaggio dell'essere nati in una Mitteleuropa 'sazia' e ormai privata di futuro) e come *désengagement*, in grado di regalare una paradossale «libertà [...] vacanza e grande licenza dal vivere»; 2) l'essere stato come contraltare, da preferirsi alla fatica dell'essere quotidianamente assoggettato al fare («[...] fa' questo, fa' quest'altro, lavora, lotta [...]») – uno *status* che rasenta il desiderio di un leopardiano 'non essere mai stato' –; e, infine, 3) l'essere stato come epilogo dei 'giochi fatti'. È quello dell'epilogo' lo *status* 'finale', che segue un inaspettato squarcio memoriale sul declivio dolce e protetto dei luoghi familiari e dove la voce monologante si lascia andare a un elogio, molto sospetto, di «conti [già] fatti», risolti a colpi di eredità paralizzanti e inconsistenti:

Ecco, signore e signori, è questa l'eredità che abbiamo avuto dalla Mitteleuropa. Una cassetta di sicurezza, vuota, ma con una serratura che scoraggia gli scassinatori desiderosi di metterci dentro chissà cosa. (*Essere già stati*, p. 144)

con alle spalle un «passato orrendo» da dimenticare, in cui la memoria rappresenta un rifugio privato, se, alla fine, l'essere già stati si prospetta come un approdo, atarassico, al «tutto fermo», per rifuggire dall'essere che è solo 'pena di vivere', «agitazione ed insonnia»:

El'insonnia, signore signori, credetemi, è terribile, ti schiaccia ti soffoca ti incalza ti insegue ti avvelena – ecco l'insonnia è la forma suprema dell'essere, essere = insonnia, per questo bisogna dormire, dormire è solo l'anticamera del vero essere già stato. Ma intanto è già qualcosa, un respiro di sollievo... (Ivi, p. 145)

La requisitoria diventa una perorazione che, piuttosto che lo sfortunato artista, finisce per riguardare più la condizione umana in generale, anche se incarna-

ta in un 'tipo': chi («come me» – dice la voce – ma qui, occorrerebbe chiedersi, con Anne-Françoise Benhamou, «Chi parla a chi?»<sup>40</sup>) ha avuto la

grande fortuna [di] nascere [...] o avere uno zio o un nonno o chi ti pare, nato a Bratislava o a Leopoli o a Kalocsa o in qualsiasi altro buco di questa scalcagnata Mitteleuropa che è un inferno, un vero cesso basta sentire quell'odore stantio, quella puzza che è la stessa da Vienna a Czernowitz, ma almeno non ti impone di essere, anzi. (*Essere già stati*, p. 142)

Da qui il passaggio al plurale (dall'«essere stato» all'«essere già stati») e alla nascita di una meditazione che si sgancia dal legame meta-inter-testuale con la storia narrata da Luca Doninelli nel romanzo che l'ha ispirato. Il cambio di timbro – dovuto anche alla grande libertà concessa dal monologo come parola teatrale – è notevole; da esso dipende l'intera impalcatura di una messa in scena caratterizzata da vocalità plurali (non a caso Patrice Pavis ricorda che «per Benveniste il monologo è un dialogo interiorizzato»<sup>41</sup>) che affiorano tra le righe, in maniera di controcanto. Un controcanto che si fa più evidente quando la voce, che non ha nome né genere (in ogni caso non sembra la voce angosciata di Isabel, la sorella di Jerry, del romanzo di Doninelli), cambiando continente, abbandona la *Fifty Avenue* – quale 'regno del dover essere' –, familiare a Joe, e risale il corso del Danubio, verso la «scalcagnata Mitteleuropa» (Bratislava, Leopoli, Kalocsa ...), per approdare a Subotica, col ricordo (autobiografico) della nonna e di un'infanzia protetta, privata di spigoli minacciosi. Qui, il contraltare parodico ed elogiativo di quell'«essere già stati», rinnegato dal virtuoso della chitarra, si espande al punto di ricomprendere le radici malate di una *civilisation* – quella mitteleuropea, da sempre sotto lo sguardo di Magris – in un rovesciamento di prospettiva in cui il passato (l'«essere già stati») finisce per incarnare il vuoto di vita, «una banconota scaduta di cento vecchie corone che appendi al muro, sottovetro, e non teme nessuna inflazione». Tanto è ormai fuori corso.

Il monologo teatrale, in questo dramma, rappresenta il vero e proprio apice di un genere che i teorici definiscono contemporaneamente come lo strumento drammaturgico più libero e più artificioso, per staticità e inverosimiglianza<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> A.-F. Benhamou, *Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul?*, «Alternatives théâtrales» 45, 1994, pp. 24-29.

<sup>41</sup> P. Pavis, *ad vocem* Monologo, in Id., *Dizionario del teatro*, cit. Anche Anne Ubersfeld è della stessa opinione quando scrive: «La parola teatrale è, anche nel monologo, essenzialmente dialogata. Il dialogo teatrale non è tanto una serie di strati testuali a due o più soggetti della enunciazione, quanto l'emergenza verbale di una situazione di parole che presuppone la conoscenza di due elementi coesistenti». A. Ubersfeld, *Theatrikón. Leggere il teatro*, cit., p. 219.

<sup>42</sup> «Il monologo è un discorso che il personaggio fa a se stesso. Si può trovare anche il termine soliloquio. Il monologo si distingue dal dialogo per l'assenza di scambio verbale e per la lunghezza della tirata a esso corrispondente, che può essere isolata dal contesto conflittuale e dialogico. Il contesto resta il medesimo dall'inizio alla fine, e i cambiamenti di direzione semantica (propri del dialogo) sono limitati al minimo, in modo di assicurare l'unità del soggetto dell'enunciazione» (P. Pavis, *ad vocem* Monologo, in Id., *Dizionario del teatro*, cit.). Per uno sguardo storico-teorico recente si vedano rispettivamente: F. Dubor, C. Triau (dir.),

Magris, come ricorda nella sua intervista con Ilaria Lucari, non è alla sua prima prova<sup>43</sup>. Prima di *Essere già stati*, aveva già realizzato un altro monologo (*Le voci*, 1994); inoltre, sia *Stadelmann* che *La mostra*, pur essendo due drammi dialogici (ovvero di «azione parlata»<sup>44</sup>), nei momenti più lirici o onirici si concedono lunghe tirate di soliloquio o monologhi.

Penso al *focus* drammatico, carico di presagi di morte, di *Stadelmann*: uno dei tanti del dramma, dove a tratti compare il registro di un vero e proprio monologo interiore dagli effetti fortemente auto-dialogici. Certo il più ambiguo, concitato, tormentato e, retrospettivamente, il più rivelatore dei monologhi corrisponde alla sesta scena (*III* e ultimo *Tempo*), in cui Stadelmann, salito in soffitta, «con la cesta di biancheria»<sup>45</sup>, sembra ispezionare il luogo, abbandonandosi a una sorta di flusso di coscienza, un pensare ad alta voce e sconnesso. Beve, accarezza una cassa vuota, osserva come in delirio la magia dei colori: il bianco di un foglio, delle lenzuola, il sole che, da bianco, gli pare ormai «gonfio e rosso come il cuore di un maiale». Ha intorno al collo la vecchia sciarpa mentre pensa che «sta andando, tutta così scucita, bisognerà buttarla via». Tutta la scena si trasforma in una sorta di epifania cromatica («bianco, grigio, no, azzurrino, azzurro...») ma il colpo di scena ritardato, rivelerà che si tratta di una anticipazione visionaria del luogo e del momento del suicidio. «Ci penso io, sono un genio, no ...». Il monologo serve da supporto a un finale in dissolvenza che è una duplice trovata: per Stadelmann, un modo di uscire di scena da eroe tragico e per l'autore, di aver fatto intravedere, nel corso di questa inedita «vita allusa», a un genio ignorato, la possibilità di aspirare a un posto tutt'altro che all'ombra di Goethe.

Anche nella *Mostra* la presenza del soliloquio-monologo è fortemente incisiva, addirittura in maniera marcata rispetto a *Stadelmann*; evidentemente, i due monologhi drammatici che precedono la *pièce* (*Le voci*, *Essere già stati*) sono stati essenziali a saggiarne l'enorme funzionalità scenica, in termini di immediatezza e coinvolgimento emotivo del pubblico. Non a caso, la voce di Timmel (ma anche quella di Sofianopulo) si fa fortemente monologante tutte le volte che viene dato spazio ai momenti di sogno, delirio, ricordo, che modulano in presa diretta le scene liriche più efficaci al pari di sedute psicoanalitiche, da vero psicodramma. In questi momenti ad affiorare non è tanto il discorso della follia, bensì quello della parola autoaccusatoria di un vissuto tormentato dal senso di colpa: per non aver amato 'fino alla morte' Maria (l'angelo, la prima moglie, dal

*Monologuer. Pratiques du discours solitaire au théâtre*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009; F. Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*, l'Harmattan, Paris 2011; A. Scavone, *L'arte del monologo*, «La dimora del tempo sospeso», 10 ottobre 2013, <<https://rebstein.wordpress.com/2013/10/10/larte-del-monologo/>> (03/2021).

<sup>43</sup> È interessante inoltre notare il rilievo psichico che Magris, nell'intervista, attribuisce al monologo nel definirlo come «qualcosa che emerge dalla nostra interiorità: possiede qualcosa di indomato, di turbato», associandolo al mondo delle «visioni notturne» (I. Lucari, *Intervista a Claudio Magris dal programma di sala di "Lei dunque capirà"*, cit., p. 2).

<sup>44</sup> P. Pavis, *ad vocem* Dialogo, in Id., *Dizionario del teatro*, cit.

<sup>45</sup> C. Magris, *La mostra*, in Id., *Teatro*, cit., p. 108 (Didascalia).

viso che «è un sole» abbagliante, morta di tisi) e per averla sostituita con l'amore di un'altra donna («Come fu brava l'altra, a domesticarmi alle erotiche arguzie [...] No, non è mia moglie, è un'altra illecita») (*La mostra*, pp. 194-195). Si tratta di un vero e proprio *continuum* monologante, interrotto e rilanciato da frequenti puntini di sospensione: l'effetto non è propriamente di 'teatro nel teatro', bensì metatestuale (o, meglio, metanarrativo) ed è rappresentato dall'inserimento della dimensione del mito, chiamato a supportare la quarta parete della messa a distanza, per cui diventa enormemente più facile accusarsi di colpe facendo diventare se stesso 'come' Admeto (un personaggio immaginario, il mitico re di Tessaglia che accettò il sacrificio della moglie in cambio della promessa, estorta da Apollo alle Erinni, di procrastinare la propria morte) e Maria (Marisa) 'come' Alcesti-Euridice. Il teatro non è forse il regno delle colpe millenarie nascoste dietro le maschere?

TIMMEL E io fetido parassita, omicida, mi nutro di quell'inesorabile male su quel d'allora rigido seno, succhiavo l'onduleggiare osseo del tronco impoverito, abiettamente felice del patto di sangue, la sua morte il suo sfacelo per la mia vita, per la mia faccia non più schernita, ma riverita per il dolore che si abbatteva su di me, ferreo ma alto destino... per quell'osceno scambio il demone non aveva nemmeno preteso di aprire la vena, gli era bastato un po' di sangue di naso, muco raggrumato ... (*La mostra*, pp. 191-192)

Quell'io, che denuncia peccato e colpa, è Timmel che racconta a se stesso la storia di Admeto, di Alcesti e di Euridice – e se la racconta nel modo con cui l'abbiamo letta nella favola di Euripide e in quella delle *Argonautiche*, che Magris inserirà nell'intersecarsi dei piani narrativi del suo romanzo *Alla cieca*, dove Maria (Marie, Mariza – Marisa Madieri, la prima moglie scomparsa) offrirà anche lei il sorriso che serve da «scudo» contro la morte – oppure è quella di un io che sente di non avere la «veste candida» e di sentirsi in uno stato di non innocenza?<sup>46</sup>

TIMMEL Mia Alcesti, stella del Settentrione, splendore nella notte scesa e sparita nelle tenebre, il tuo riso e sorriso candidi spume inghiottite dalla grande cloaca, laggiù, per me, e io, con le lacrime che mi scendevano sul viso insozzandosi nel fetido sudore, felice di non scendere, restare a galla poggiando su di te, spingendoti sotto nelle acque limacciose, avido di respirare sul tuo soffocare – eppure straziato e sincero, sì, perché sapevo che non c'era più niente, senza di te, grande scudo che proteggeva la mia nave marcia arenata sotto le mura di Ilio. Solo in te rinascevo ogni volta e ormai invece ero là sotto anch'io, sputacchio assorbito dalla terra della fossa – Non guardarmi, mi hai detto, non

<sup>46</sup> A tal proposito è illuminante leggere la riflessione di Magris in *La veste candida. Il senso della colpa e del peccato*, in M. Alloni, C. Magris, *Marco Alloni dialoga con Claudio Magris. Se non siamo innocenti*, cit., pp. 31-38. E ancora: C. Magris, *Senso del peccato e senso della colpa*, in M. Alloni, C. Magris, *Comportati come se fossi felice. Marco Alloni intervista Claudio Magris*, cit., pp. 39-46.

sono Euridice, non sono qui perché tu scenda nell'Averno, ma scendo io perché tu non ne conosca l'orrido niente.

Mia Alcesti, amaro ritorno, odioso spettacolo di stanze vuote

[...]

O reggia, come posso entrare in te, abitarti?

La sorte è cambiata, tutto è mutato, sono perduto ... (Ivi, pp. 192-193)

Detto altrimenti, hanno ragione sia i teorici che definiscono il monologo drammatico come il modo più artificioso e più libero di fare teatro, visto che dipende da un io che può rinviare a Timmel, Admeto (Alcesti), Magris... Come hanno pure ragione i critici e i più attenti commentatori<sup>47</sup> del teatro di Magris, che, alla domanda retorica appena posta, hanno risposto avendo gioco facile nel rilevare la sottesa dimensione autobiografica del mito (la malattia della moglie morta per un «inesorabile male», il «dolore che si abbatte» su di un *me*, molto trasparente...). In verità, la stratificazione simbolica veicolata da quel deittico (io) è particolarmente complessa: dietro l'«io» di Timmel che fa un uso personale del mito, rappresentando Maria come Alcesti e Euridice, e rappresentandosi come Admeto – un uomo che ha amato e che ora è distrutto, pentito, macerato da sensi di colpa, uno «sputacchio», dal «viso insozzato», vigliaccamente «appoggiato su di lei» per scampare alle acque limacciose dell'Averno – c'è anche colui che scrive «io» (l'autore), intento forse ad occultare/rivelare il proprio mito personale che, da quella data fatidica del 1996, non l'abbandonerà più e troverà il suo *hapax* epifanico in una Euridice (Marisa) ritrovata e perduta.

«Tutta colpa del monologo», «questa temibile arma del vecchio arsenale di teatro»<sup>48</sup>, «capace di farsi parola che viene fuori direttamente dal corpo, dalle profondità» (Magris<sup>49</sup>)? Apparentemente sì. Quando Magris, che spesso ha sottolineato la propria passione per le voci, ponendo in primo piano, anche a teatro, l'importanza della «maschera acustica» (alla stregua di Canetti), ha inteso sperimentare la messa in scena di un puro gioco di voci, non ha pensato a un'azione dialogica che – data la scelta di un caso parossistico – non sarebbe stata possibile, bensì a un monologo. Gli occorre, infatti, una voce solitaria per interpretare il ruolo di un personaggio affetto da una sorta di patologia da coazione a ripetere, dovuta alla passione ossessiva per le voci di donna registrate nelle segreterie telefoniche. E proprio questo monologo, la sua seconda opera drammatica (*Le*

<sup>47</sup> La lettura della bibliografia critica dei saggi e delle recensioni – su riviste e quotidiani – (a cominciare da Davico Bonino, Segre, Mondo, Ilaria Lucari, Giuseppina Manin, M. Cristina Vilardo, Walter Mauro, Sgorlon, Gramigna, De Michelis e moltissimi altri ...), dedicata al teatro di Magris, che ha accompagnato il mio percorso, è notevole, e sarebbe estremamente lungo riproporne un elenco. Mi limiterei a rinviare ai registi molto completi ed esaurienti presenti nelle schede del volume, più volte citato, delle *Opere* di Magris, a cura di E. Pellegrini, alla *Bibliografia essenziale* finale, curata da L. Bani (ivi, pp. 623-667), e al volume di S. Reborà, *Claudio Magris*, cit., pp. 153-161.

<sup>48</sup> R. Barthes, «*Vouloir nous brûle...*», in Id., *Saggi critici*, trad. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1966, p. 78 (a proposito di *Le faiseur* di Balzac).

<sup>49</sup> I. Lucari, *Intervista a Claudio Magris dal programma di sala di "Lei dunque capirà"*, cit., p. 2.

voci 1993-1995), più di un lustro dopo *Stadelmann*, inaugurerà l'incontro magrisiano con la voce solista su scena indirizzata all'unico interlocutore possibile: il pubblico. Dell'argomento, come spesso accade a Magris, è lo stesso autore a raccontare l'antefatto e nucleo genetico, radicandoli nell'esperienza personale di un impatto seduttivo con una voce registrata:

Una volta ho telefonato a una mia amica a Monaco; lei non era a casa e ha risposto la segreteria, una bellissima voce profonda, vellutata, che diceva che non era a casa e invitava a richiamarla più tardi. Ho chiamato dopo due ore, lei era appena rientrata, ha risposto stanca, sciatta «proonto» e allora le ho detto che avrei fatto la corte alla sua voce registrata perché era molto più seducente. Da tale episodio ho avuto l'idea di questo monologo<sup>50</sup>.

L'antefatto assume un rilievo singolare per rifare, a ritroso, il processo affabulatorio che trasforma una intuizione in un testo creativo, dove le chiamate si ripetono ossessivamente, l'effetto seduttivo delle voci si trasforma in una patologia nevrotica e l'io dell'esperienza viene sostituito da un io 'esotopico' (Bachtin), in preda a una «fissazione [che] si dilata fino ad assumere proporzioni maniacali», lasciandosi andare ad un «delirio [...] ora struggente, ora violento ora repulsivo ora commovente», al punto che «anche il linguaggio trabocca, nel suo selvaggio monologo come un fiume in piena»<sup>51</sup>. Un 'fiume in piena' di parole che si rivelano sintomi di una sindrome di mania persecutoria in cui, però, l'autore vede proiettata «sofferenza», «paura» e nel contempo una «struggente nostalgia dell'amore». Il quadro di questa ambivalenza mentale, tracciato da Magris nel suo commento, preannuncia la parabola di un delirio paranoico che, nel suo crescendo, resta fin troppo lucido nel reclamare la propria (fittizia) parte di felicità attraverso l'ascolto di messaggi registrati da voci di donne, ma messaggi di «donne vere», non prodotti da asettiche e «asessuate» segreterie telefoniche (come l'«ugola di ferro» di un automatico *répondeur*). E resterà tale fino in fondo, quando il tentativo di sabotaggio di «quegli aggeggi» fallisce e il 'cacciatore di voci', ormai braccato, in fuga, si congeda con la promessa di ritentare con altri numeri perché «quel che conta è non arrendersi...» (*Le voci*, pp. 136-137).

276504, sì, è giusto. Il 326429 è forse anche meglio, macché forse, certamente, non c'è confronto, con quell'inflessione ironica e dolce, profonda come la neve, ma una neve calda, soffice, una morbida coperta da tirarsi sopra la testa, i cani da slitta fanno così e là sotto stanno bene al tepore... Ma ogni cosa a suo tempo. Anche con le voci bisogna rispettare il momento e le circostanze. Soprattutto con le voci, altrimenti, se una apre bocca al momento sbagliato, anche la più bella, è un disastro, come accordare un violoncello all'osteria, mentre al tavolo vicino suonano la fisarmonica e cantano magari porcherie... Ma questa è l'ora del 276504. Ah, ecco, i tre squilli, poi la musica... (*Le voci*, p. 117)

<sup>50</sup> C. Magris, *Fra il Danubio e il mare*, Garzanti, Milano 2001, p. 31 (citato anche da E. Pellegrini, in C. Magris, *Opere*, cit., p. 1616).

<sup>51</sup> *Ibidem*.

Qui, lo spettatore è chiamato a figurarsi un allestimento ridotto, in ombra, con un tavolo con sopra un telefono e un'unica voce narrante. In quanto alla struttura lirico-narrativa (il testo, forse perché destinato alla radiodiffusione, è privo di didascalie<sup>52</sup>), ci soccorrono i non molti teorici del monologo, tra cui Françoise Dubor, che, oltre a ricordare come il monologo sia il più 'temerario' dei generi teatrali in quanto «trasposizione dell'interiorità mentale», si sofferma a riflettere proprio sulla natura ossimorica del monologo, in quanto, strutturalmente, dialogo simulato («recitato e commentato contemporaneamente»<sup>53</sup>). Inoltre, nelle righe appena lette che aprono il dramma, è lecito, come non mai, ripetersi la domanda di Benhamou «chi parla a chi», perché, detto in termini linguistici, la presenza della 'parte commentata' mostra che il locutore, in assenza di interlocutore diretto, si trova costretto 'lasciare intendere' ciò che vuole fare, a interrogarsi, mostrare dubbi (al cosiddetto «atto illocutorio», intenzionale, rinviano allusivamente le veloci formule intercalari: «sì, è giusto», «macché forse, certamente», «ma ogni cosa a suo tempo»<sup>54</sup>). Di fatto, colui che parla, in totale solitudine, si trova a usare atti – locutori, illocutori e perlocutori, considerati come essenziali nella comunicazione interpersonale – in modo anomalo, ovvero come artifici utili a far passare la 'fabula' e a stabilire un sotteso contatto fatico, quasi procedendo di apostrofe in apostrofe e finendo per instaurare un rapporto frontale e connivente col pubblico, coinvolgendolo, al di là di ogni mediazione autoriale:

Anche il 722816 è ogni volta diversa. Sfacciata, sottomessa, risentita, indulgente.  
La conosco meglio di quanto si conosca lei stessa, perché lei non si sente al

<sup>52</sup> Nel 1995, *Le voci* è stato anche radiotrasmesso su Radiotre, in *Esercizi di radio* n. 6, per la regia di Marco Parodi (che, nel suo commento, evoca il tentativo di un assedio interiore contro il silenzio e accenna a uno stato di 'bisogno di regressione infantile' da parte del protagonista), con Lino Capolicchio, Nicoletta Bertorelli, Gloria Ferrero, Maria Teresa Giarratano, Angela Parodi, Germana Pasquaro, Anna Radici.

<sup>53</sup> Scrive Françoise Dubor: «Parler seul est une audace sur le plan dramatique parce qu'il s'agit d'un geste qui ne va pas de soi: voilà que le monologue dramatique en fait son unique modalité discursive en constituant synthétiquement une pièce de théâtre, poussant ainsi à son comble un artifice longtemps controversé par les théoriciens» (F. Dubor, *Le monologue, définitions*, in Id., *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2005, p. 150). E ancora: «Ce dernier devient un dialogue simulé joué et commenté à la fois: il expérimente la limite d'un dialogue imaginaire qu'il ne rejoint pourtant jamais» (F. Dubor, *Le modèle du dialogue: monologue et dialogue*, ivi, p. 132; trad.: Parlare da soli è un fatto arduo a livello teatrale, in quanto si tratta di un gesto che non va da sé, mentre il monologo drammatico assume questo fatto come unica modalità discorsiva per costruire sinteticamente un dramma teatrale, portando alle estreme conseguenze un artificio a lungo ritenuto controverso dai teorici; Quest'ultimo [il monologo] diventa un simil-dialogo recitato e commentato ad un tempo: è un esperimento che si spinge fino al limite del dialogo immaginario senza, però, raggiungerlo). Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

<sup>54</sup> Sugli Atti linguistici si rinvia a J.L. Austin, *Come fare cose con le parole: le William James Lectures tenute alla Harvard University nel 1955*, edizione italiana a cura di C. Penco e M. Sbisà, trad. di C. Villata, Marietti, Genova 2005 (1987); e J.R. Searle, *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, trad. di G. Raimondo Cardona, Boringhieri, Torino 1992 (1976).

telefono; ha registrato quel messaggio, ma non sa tutto quello che c'è dentro, le malinconie i crucci la strafotenza la vanità... Lei poi ha una vera mania di cambiare spesso il testo della registrazione, chissà perché [...].

Comunque, è mio dovere dedicare un'attenzione precisa anche a quei banali cambiamenti. Ieri, per esempio, diceva: «Non sono in casa, lasciate una comunicazione, oppure se si tratta di cosa urgente, chiamatemi al 352786». Sciatta, come se parlasse direttamente, nell'insignificanza della conversazione immediata. Stamattina invece era lenta, scandita, labbra imbronciate, bocca da baciare [...]. Perché questi cambiamenti, tutto questo registrare, cancellare, scegliere un testo, registrare di nuovo? Forse decide di rivolgersi a un interlocutore diverso, sconosciuto ma diverso, che richiede un altro tono? Ma come si permette di farmi soffrire così, chi è poi che potrebbe chiamarla, un maniaco. La nostra storia dura da anni e il primo venuto non ha diritto d'intromettersi; non è giusto, non permetterò che me la portino via. (*Le voci*, pp. 128-129)

In tal modo, la forma del monologo impone a chi parla (all'attore) un *surplus* performativo, dove viene messa alla prova la sua capacità di fare esistere la finzione e la capacità di renderla 'reale' agli occhi del pubblico (lettore e spettatore). «Il fiume in piena» dello sconosciuto, che dice io, tende a straripare di parole che si organizzano in scene di vita, microbiografie da schedario anagrafico, dove i fili del telefono si intrecciano con reti di vissuto quotidiano. Il monologo risulta tutt'altro che 'statico' per l'intrico delle scene che si fa più fitto e sempre più sintomatico dal punto di vista della configurazione patologica del disagio (della sofferenza) esistenziale e mentale dello sconosciuto, irretito nel proprio immaginario fatto di storie intorno a figure femminili, diventate tutt'uno con il loro messaggio registrato:

Del 391529 mi sono stufato, è una creatura disordinata, senza orari fissi; non sai mai cosa ti aspetta, non posso star dietro a tutto e ho mollato. Anche perché, a parte il 276504, il 572441, il 326429 e il 722816, che vivono da sole, in altri casi devo anche tener conto degli orari del marito o del compagno; col 695723, poi, anche di sua madre, una vecchia che ogni volta grida nella cornetta. E poi non è giusto che sia sempre io a regolarmi secondo gli altri; ho anch'io il diritto di dire la mia e di chiamare quando mi viene voglia, uno il desiderio mica lo può comandare. (*Le voci*, p. 130)

Ricordo che il più anziano dei Fratelli Coquelin, nell'illustrare ai drammaturghi la propria idea circa l'"arte di fare monologhi", raccomanda loro di scegliere un'«opera di dimensione breve ma completa, viva e movimentata», basata su un «argomento chiaro» che preveda «esposizione, nodo e scioglimento»<sup>55</sup>. Magris sembra aver rispettato tutti i passaggi 'normativi' previsti da Coquelin, compresa

<sup>55</sup> C. Coquelin, *L'Art de dire le monologue. Par Coquelin cadet, Coquelin aîné*, cit., pp. 7-8: «une œuvre de dimension restreinte, mais complète, vivante et mouvementée, dont le sujet soit clair, intéressant, humain, et qui ait, comme une pièce de théâtre, une exposition, un nœud, un dénouement».

la fase di crisi (il nodo), che insorge in modo inatteso quando la sindrome maniacale si complica in patologia persecutoria (per cui «il mondo è un'immane centrale telefonica», con artefici nemici coalizzati contro di lui): è questo il punto di acme in cui il nemico diventa il *répondeur*, l'«ugola di ferro», che cancella il gioco plurale dei messaggi, registrati voce per voce, offerti all'ascolto di uno solo a «fare i numeri», godendo di quel piacere solitario:

A me piace chiamare, non essere chiamato. Sono rispettoso, l'ho già detto, ma sono un uomo e non rinuncio a prendere l'iniziativa. So attendere, aspettare il momento giusto, fa parte dell'esperienza; chi se ne intende non ci dà dentro come un ragazzino, ma comunque a chiamare voglio essere io. Sarebbe così bello se non chiamasse nessuno, mai, un mondo silenzioso, di pace... E io, solo io, a fare i numeri... Ma anche là, dall'altra parte, comincia a succedere qualcosa, l'agguato è dappertutto. Qualche tempo fa ho fatto il 281531, sempre così carezzevole, vellutata... L'ho chiamata alle 9, l'ora giusta, e infatti non c'era. Ma a rispondere non è stata la voce. Era un'altra cosa, metallica, asessuata, neutra: RI-SPON-DE-IL-NU-ME-RO-28-15-31- SI-PRE-GA- DI- RI-CHIA-MA-RE-DO-PO- LE-14- DI-PO-ME-RIG-GIO...» [...]

Ho saputo che si chiama *répondeur* – non si incide, non si registra la voce, si battono dei tasti, dei numeri, e viene fuori questa ... No, non è una voce ma parla – un'ugola di ferro, un respiro che si monta e smonta come i pezzi di un meccanico [...]. (*Le voci*, pp. 132-133)

Ed è anche il punto che dà ragione all'autore, quando dice che «il protagonista [diventa] contemporaneamente aggressore e vittima»<sup>56</sup>, a cui segue una tipica situazione di *climax*, che impone un altro ritmo – più concitato – al monologo. Paura, rabbia, rivendicazione, si traducono in un vortice di parole sempre più caotiche, ansiogene, velleitarie, indirizzate ai responsabili del «perfido incantesimo» a danno delle voci umane. Effettivamente queste scene, più di altre, motivano il pensiero del regista, Marco Parodi, che ha evocato una situazione di regressione infantile. A questo stato fanno pensare i propositi da eroe di fiabe («Avrei liberato la principessa prigioniera e ritrovata la voce») e i lanci di anatemi contro i nemici dello sconosciuto che si figura vendette, agguati, astuzie, mosse di difesa: «Io stavo per rompergli il muso, poi ho capito che era questo che volevano e non ci sono cascato. Ho sorriso» (*Le voci*, p. 135)<sup>57</sup>, mentre progetta macchinazioni, immaginando una vittoria finale contro i persecutori:

<sup>56</sup> Scrive Magris: «Nella sua mania c'è un reale desiderio, una struggente nostalgia d'amore, una reale sofferenza e una reale paura, ma tutto ciò si ritorce su lui stesso ed egli, il protagonista, è contemporaneamente aggressore e vittima» (C. Magris, *Fra il Danubio e il mare*, cit., p. 31).

<sup>57</sup> Tra tutti i riferimenti tematicamente affini indicati dalla critica – Ernestina Pellegrini, richiama, ad esempio, *La voix humaine* (1930) di Jean Cocteau – citerei anche il testo narrativo intitolato *Monologo* di S. de Beauvoir (in Ead., *Una donna spezzata*, trad. di B. Fonzi, Einaudi, Torino 1969, pp. 93-121). Qui non c'è una donna al telefono come in Cocteau, ma l'intento vendicativo contro il mondo che ferisce, contenuto nell'esergo di Gustave Flaubert

Il bosco è fondo e non mi troveranno, che credano di avermi preso, tanto meglio. Di notte andrò in una di quelle cabine telefoniche che sono sulla strada e proverò a fare altri numeri, forse c'è ancora qualche voce vera in giro, quel che conta è non arrendersi ... (*Le voci*, p. 137)

##### 5. «Chi parla a chi» in *Lei dunque capirà?*

A proposito delle *Voci*, si è toccato molto poco il tasto di questa domanda – cruciale per il monologo teatrale – posta da Anne Françoise Benhamou, ma non perché il problema non si ponga in questo dramma; al contrario: anche qui, malgrado la grande autonomia che sembra mostrare l'io che parla (visibile sulla scena) rispetto all'io che scrive (l'autore, 'alle sue spalle'), in alcuni luoghi si percepisce un accento diverso, il tono di una doppia dimensione strutturale, autobiografica o semplicemente metapoetica e autoriale (sono, in pratica, i momenti di prossimità autobiografica, incontrati nell'evocazione della sposa di Admeto da parte di Timmel o del ricordo di infanzia che affiora inopinatamente in *Essere già stati*). In questo dramma, ad esempio, il momento più 'trasparente' corrisponde alle riflessioni sul doppio registro della voce di Laura: «quello reale», «stridulo», «teso», sguaiato» (come la voce reale dell'amica di Monaco a telefono) e, di contro, la «vera voce di Laura, incantevole e fluida come un'onda, che diceva di non essere in casa e invitava a lasciare un messaggio» (*Le voci*, p. 121). Parte da lì la sua meditazione sulla natura della voce e delle parole:

Una voce vera, consapevole, necessaria, è solo quella registrata, così come una vera parola è solo quella che si scrive sulla carta, soli nella propria camera, tranquilli – là fuori, oltre la finestra, il cielo è vuoto, si sbianca come un viso sempre più pallido, il sole è sparito e il sangue è colato tutto via, non ce n'è più..., in alto, sul cortile stretto fra le case, il cielo è un viso di marmo; anche la carta è bianca e le parole sono lì, nere e blu, in bella calligrafia, le parole vere, silenziose, ordinate, mica quelle che si blaterano nel pigia pigia della gente e delle cose. E così è la voce pura registrata sulla segreteria: scandita come una musica, libera. (*Le voci*, p. 119)

Chi è che riflette sulla natura delle parole? Chi può esprimere il detto «*Verba volant, scripta manent*» in modo così nuovo, poetico, asciugato, reso privo di residui e scorie troppo vitali? E chi, insieme alla voce monologante, è in grado di collocare tra Petrarca e Botticelli, per la sola magia del nome, quell'immagine di donna, scrivendo che «Laura è un nome tenero e scuro, ombra di fronde e di foglie, di un braccio che ti stringe la testa e gli occhi contro il seno...» (*Le voci*, p. 120)? I teorici del teatro ci ricordano che, in ogni modo, l'enunciazione teatrale è duplice; ma una simile constatazione, di fatto, sembra neutralizzare

che S. de Beauvoir cita – «Si vendica con il monologo» (S. de Beauvoir, *Monologue*, in Ead., *La femme rompue*, Gallimard, Paris 1967: «Elle se venge par le monologue») – lo vedrei appropriato anche per l'innamorato seriale delle *Voci*.

ogni effetto degno di rilievo, in nome della convenzione: se a teatro (non solo nel monologo), esiste sempre un 'io' che 'induce' un altro 'io' a celarsi dietro a quel deittico, allora il fatto potrebbe non essere degno di nota<sup>58</sup>. Ma, a volte, il gioco comprende la sfumatura che consiste nell'indurre quell'«io recito» a dire un 'io' che vale proprio in quanto 'io' non solo autoriale, bensì autobiografico, dove il responsabile della presa di possesso soggettiva del linguaggio (così è pure l'«io» di Benveniste<sup>59</sup>) è una maschera teatrale dell'autore, di natura riflessa (Magris, ad esempio, fa dire 'io' alla presunta Euridice/Marisa, ma anche l'io di Euridice/Marisa che parla di Magris/Orfeo è quello dell'autore). È questo il caso del monologo *Lei dunque capirà*. Si dirà che si tratta di una piccola trovata linguistico-retorica per rilevare il fatto che ci si trovi dinanzi ad un implicito uso autobiografico del mito (ma è impossibile non leggere, nell'amore coniugale del racconto mitico, una relazione speculare alla vicenda personale di Magris e Marisa Madieri, la moglie, la scrittrice, scomparsa troppo presto).

Tecnicamente, ne è una straordinaria riconfigurazione in forma teatrale che, in un momento culturale particolarmente demitizzante e tecnologico, offre una riprova della funzionalità del mito in quanto «linguaggio autonomo» ma anche quale complesso archetipico-simbolico 'trasponibile', in continua rigenerazione, per *displacements*<sup>60</sup> progressivi e (apparentemente) mimetici. Northrop Frye, è noto, ne ha fatto una «ostinata struttura», espressione di un immaginario attraversato da proiezioni di desideri e pulsioni ataviche, con il mandato di riannodare le aspirazioni umane con le istanze originarie narrative e poetiche, che, sempre per Frye, fanno della letteratura (e dell'arte in genere) un discorso di conoscenza, comprensione ed insieme etico, mezzo «di intensificazione della coscienza sociale»<sup>61</sup>. È in questo contesto di illimitatezza, configurato co-

<sup>58</sup> A proposito della «doppia enunciazione» teatrale Anne Ubersfeld spiega: «La legge del doppio soggetto della enunciazione è un elemento capitale del testo di teatro [...]. Ogni volta che un personaggio parla, non parla solo lui, l'autore parla nello stesso tempo per bocca sua; da cui un dialogismo costitutivo del testo di teatro» (A. Ubersfeld, *Il personaggio, soggetto dell'enunciazione, o la doppia enunciazione*, in Ead., *Theatrikón. Leggere il teatro*, cit., p. 113, corsivo nel testo). Ma si veda anche, A. Ubersfeld, *Trasparenza e opacità del segno teatrale*, in Ead., *Leggere lo spettacolo*, edizione italiana a cura di M. Fazio e M. Marchetti, cit., pp. 44 e sgg. (in particolare: «Io recito», p. 45).

<sup>59</sup> É. Benveniste, *La soggettività nel linguaggio*, in Id., *Problemi di linguistica generale*, trad. di M.V. Giuliani, Il Saggiatore, Milano 2010 (1972).

<sup>60</sup> Sull'importanza del concetto di *displacement* in Frye, rinvio al lavoro di D. Feltracco, *Northrop Frye: Anatomia di un metodo critico*, Forum, Udine 2005, p. 18 e sgg. Per una recente visione della 'mitocritica' di Northrop Frye, si vedano i lavori del numero monografico della rivista «Symbolon», nuova serie, 11, 8, 2017.

<sup>61</sup> N. Frye, *Teoria del mythos: introduzione*, in Id., *Anatomia della critica*, trad. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Einaudi, Torino 1969, p. 461 (ed. orig. N. Frye, *Theory of Mythos: Introduction*, in Id., *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton UP, Princeton 1957, pp. 158-162). Lo stesso concetto appena variato torna in N. Frye, *Gli archetipi della letteratura*, in Id., *Favole d'identità. Studi di mitologia e di poetica*, trad. di C. Monti, Einaudi, Torino 1973, p. 5.

me «sistema dinamico di simboli, archetipi e schemi»<sup>62</sup>, che il mito continua a narrare, spiegare, rivelare (non solo in letteratura). Propriamente si tratta di un procedimento creativo di 'ripresa e trasformazione' di uno schema che prevede molti tradimenti strutturali, 'devianze', persino parodiche, paradossalmente destinate ad attestarne l'inesauribile vitalità<sup>63</sup>.

E in *Lei dunque capirà*, il titolo, ambigualmente allusivo, rappresenta già un elemento di quel 'displacement mitico', evocato da Frye: si tratta forse di un inizio di lettera? (oppure una formula di congedo?). Si tratta di una preghiera? Di una perorazione? In sostanza, chi parla nel titolo? Non dichiaratamente una Euridice (semmai, chiamata 'come' Euridice: «La mia Euridice dicevi [...]» – *Lei dunque capirà*, p. 224), sebbene diversi mitologemi guideranno, sotto o sopra traccia (in modo allusivo o parodico) il filo di un racconto disseminato da indizi connotati come amore, morte, veleno, serpe, biscia, giardino fiorito, fiori scarlatti (gli asfodeli simbolo di morte)... E non manca neppure l'evocazione del mito dato come leggenda lontana, predestinato a ripresentarsi quale 'eterno ritorno', come nel suo caso:

Se gli altri avessero saputo di quella visita impossibile, mai concessa a nessuno... forse una volta, dicono, tanto tempo fa, ma è una di quelle storie che si raccontano ai bambini per farli stare buoni, per far loro credere che non è proprio impossibile e che dunque stiano tranquilli e fiduciosi, ma è accaduto tanto, tanto tempo fa, così tanti anni fa che è come se non fosse accaduto mai o forse sì ma così tanto tempo fa che si può sperare ma con pazienza, tanta pazienza, perché prima che succeda di nuovo deve passare altrettanto tempo e dunque non è il caso di agitarsi. (*Lei dunque capirà*, p. 229)

Per converso, proprio questo trattamento evasivo, non letterale, del mito permette di accampare su scena un personaggio unico, una donna prepotentemente viva, disincantata, la cui voce proviene non dalla *hall* di una stazione (come l'*Eurydice* di Jean Anouilh) ma da una misteriosa Casa di Riposo popolata da ombre<sup>64</sup>. È sua la voce che ricostruirà, sulla filigrana di una vicenda che

<sup>62</sup> G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1972), citato da Pierre Brunel in *Dictionnaire des mythes littéraires*, éditions Du Rocher, Paris 1988: «Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui sous l'impulsion d'un schème tend à se composer en récit», p. 8.

<sup>63</sup> Negli anni centrali del secolo scorso, nel teatro francese (Sartre, Anouilh, Giraudoux, Cocteau, Camus), si è fatto un largo riuso, in forma parodica, del mito greco (mi sia consentito il rinvio a E. Biagini, *Mito e parodia nel teatro francese del Novecento*: «*La Machine infernale* di Jean Cocteau», «*Le lingue del mondo*», 40, 1, 1991, pp. 76-80). Da noi, valga per tutti l'esempio di A. Savinio in *Alceste di Samuele*, Bompiani, Milano 1949 e ora in *Alceste di Samuele e atti unici*, a cura di A. Tinterri, Adelphi, Milano 1991 (contiene tra gli altri *Emma B. vedova Giocasta*). Si noti che, diversamente da Magris, in questi esempi non si tratta di monologhi.

<sup>64</sup> Magris è solito indicare esperienze esterne di vita sottese alle sue creazioni letterarie; questa volta la genesi di *Lei dunque capirà* viene legata a una intuizione di Marisa Madieri: «Dopo *La mostra*, mi son ricordato di una frase che mi aveva detto Marisa, ma anche tanti altri: per-

ha attraversato i secoli, un vissuto in bilico tra due poli ambivalenti – la vita e la morte, la natura dell'amore e della poesia, la tensione fra menzogna e verità, tra finzione e dimensione autobiografica – che a misura si intreccia con essa fino al punto di diventarne parte, e di cui svelerà progressivamente motivi e moventi che spiegano, anzi, ricostruiscono i passaggi di quella che è annunciata come una propria colpa. E la ragione della colpa è solo accennata: sarà tenuta in sospenso fino allo scioglimento e alla rivelazione. La parola è data al personaggio in prima persona che si rivolge a «un'entità astratta»<sup>65</sup>, assente dalla scena, prefigurata solo dal discorso di chi parla quale interlocutore silente, spesso chiamato in causa come «Signor Presidente» – non è mai chiarito a quale titolo, se come guardiano o testimone, poeta, o Dio-piazzista («[...] quello che ha messo su tutta la baracca dentro e fuori» – *Lei dunque capirà*, p. 222); comunque, una 'presenza assente', che è in grado di sapere tutto, talvolta provocato proprio per la sua reticenza e, sebbene non gli venga mai chiesto esplicitamente: 'chi sei?', chi parla gli rivolge la parola con deferenza, anche se conosce le illazioni poco ortodosse che circolano sul suo conto (ad esempio, sul suo atteggiamento corrivo a proposito dei «piaceri e dei peccati della carne», ivi, p. 221).

Occorre immaginare che al momento della levata di sipario, tutto sia già accaduto o riaccada in forma di *flashback*. Il momento iniziale è solenne proprio come per una allocuzione ufficiale, in cui la voce di donna (che rimane a lungo senza identità, se non per essere oggetto di amore esclusivo del suo amato, anche ora nel soggiorno del regno delle ombre) si rivolge a quell'«entità invisibile» e muta, coinvolgendo un 'lui', l'«innamorato perso», «che si è preso la briga di venir fin quaggiù»:

No, non sono uscita signor Presidente, come vede sono qui. Ancora grazie per il permesso speciale, davvero eccezionale, me ne rendo conto, non creda che non Le sia grata; anche lui era tutto emozionato, non avrebbe mai creduto di ottenerla, quando l'aveva chiesta, l'autorizzazione a entrare nella Casa a venire a prendermi [...]. Se poi è andata come è andata, non è colpa di nessuno – cioè è colpa mia – comunque non importa chi e cosa faccia uno qui dentro. Almeno

ché mai la voce al femminile? Le suggestioni esterne sono buone solo quando tirano fuori qualcosa che abbiamo di latente. E così è venuta l'idea, che nasce dalla concrezione di tante cose, anche molto diverse, che uno assembla. È chiaro che forse la Casa di Riposo non mi sarebbe venuta in mente senza l'esistenza di una persona cui faccio visita realmente in una casa di riposo. Il vissuto ti fa toccare con mano, ti fa vedere un certo tipo di personalità, vita, rumori» (M.C. Vilardo, *Magris: la storia intensa di un amore a due in cui il mondo è muto*, «Il Piccolo», 18 maggio 2006). La frase può spiegare gli effetti realistici della Casa e dei suoi strani ospiti.

<sup>65</sup> «[...] il y a monologue quand un personnage, parlant seul, s'adresse soit à lui-même, soit à une entité invisible sur scène, parfois abstraite, parfois correspondant à un autre personnage (convoqué dans le discours mais formellement absent), et que son discours est indirectement destiné au public, qui est le seul à pouvoir pleinement en prendre acte» (F. Dubor, *Le monologue. Définitions*, in Ead., *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, cit., p. 124).

così pensano quelli che stanno là fuori, per i quali non contiamo proprio più nulla. [...] Per lui invece si contavo e conto, eccome, se si è preso la briga di venir fin quaggiù e non si è arreso, come gli altri, ai severi regolamenti della Casa di Riposo che vietano agli ospiti – nel loro, nel nostro interesse – di ricevere visite e mettere a repentaglio la propria pace e la propria tranquillità, figuriamoci poi di uscire, si capisce, ci mancherebbe, trovarsi in quella bolgia, in quel caos di traffico [...]. (Ivi, p. 211)

Nell'inizio – *in medias res* – il mito appare già innescato (nell'allusione al permesso di entrare nella oscura Casa, per far uscire la misteriosa ospite) ma nella 'ripresa' il tono appare come in falsetto: la donna chiamata a recitare il ruolo di 'quella' Euridice, che ha fermato il proprio passo sulla soglia della risalita dal nulla, è una Euridice, che si limiterà a evocare allusivamente i simboli (più spesso quelli di morte riferiti a sé: «[...] e Dio sa se non stavo male, con quella maledetta infezione, neanche mi avesse morsa un serpente velenoso», ivi, p. 213) della favola antica sui due amanti separati per sempre dal patto infranto del *noli respicere*. L'evocazione sembra quasi finalizzata a dare consistenza al dramma esistenziale di colui che, al pari di Orfeo – un Orfeo scrittore, non più accompagnato dalla lira – la morte dell'amata ha lasciato solo per sempre, senza possibilità di muovere a pietà gli Inferi. Nulla vieta, però, di leggere proprio quei mitologemi, sparsi ad arte alla stregua di *leitmotiv* musicali, come espressione del desiderio inconfessabile di replicare – da parte di un Orfeo che non parla mai – quell'impresa prodigiosa, che ha dato valore universale al sacrificio dell'amore coniugale. Ma se i simboli restano in sottotono, in compenso, è la folata di vento, lo squarcio di scene di 'vita vera' («la bolgia» di fuori) o, meglio, il rivissuto, non mitico, di una vita a due – fatta di ricordi condivisi, complicità sessuale, passione, angoscia, talvolta «piccinerie» e momenti di crisi – a spalancare nuovamente le porte dell'Ade (e alla fine a richiuderle), riempiendo, quei corridoi, non proprio silenziosi ed eterei, del nuovo inferno, di voci, discorsi, richiami di gesti e sguardi quotidiani, non immuni da nostalgia, nei confronti di quel 'mondo di fuori', fatto irrompere come 'mondo parallelo', simile e differente, nel teatro e nella Casa di Riposo<sup>66</sup>.

Tra tutte le 'riprese e trasformazione'<sup>67</sup> del mito (Rilke, Cocteau, Anouilh, Yourcenar, Atwood, Pavese, Calvino, Doolittle, Thot, Bufalino ...), il monologo teatrale di Claudio Magris, proprio per l'intreccio tra piano mitico e piano del

<sup>66</sup> L'autore, tra i motivi genetici del dramma, ha indicato proprio «il tema di chi è al di là dello specchio» come esperienza eterotopica di mondi separati, eppure intersecati, di un «"oltre", un aldilà dove contemporaneamente cambia tutto e non cambia nulla, perché anche nell'"oltre" troviamo corridoi, scale, stanze, acqua, piccoli litigi. Sono esperienze che magari non vengono esplicitamente ricordate nel momento dell'invenzione, della scrittura, ma che chiaramente sono state metabolizzate e ritornano» (I. Lucari, *Intervista a Claudio Magris dal programma di sala di "Lei dunque capirà"*, cit., p. 2).

<sup>67</sup> Ricordo che i primi a parlare della parodia come «ripresa e trasformazione» di un procedimento creativo sono stati i formalisti russi. Il rinvio va, in particolare, a Ju. Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, introduzione di V. Šklovskij, trad. di S. Leone, Dedalo, Bari 1968.

vissuto, espresso in tono parodico e affidato ad un'unica voce narrante al femminile, presenta una versione del mito tra le più moderne ed originali. Una versione, che (apparentemente) priva Orfeo del suo ruolo di primo attore, mentre su scena appare una Euridice<sup>68</sup> come potrebbe essere oggi: una donna forte, che dice 'io', da innamorata, donna sensuale, non dimentica dei più intimi gesti d'amore con l'amato e del ricordo di «essere stata felice tra le sue braccia»; una moglie, nella piena consapevolezza di sé (si pensi all'eco di quella rivendicazione: «Gli ho insegnato io tutto ...» – *Lei dunque capirà*, p. 219) e del fatto di vivere accanto a un uomo, un poeta sensibile, ma anche con tante debolezze umane, piccoli egoismi, pigrizie e malumori, eccesso di narcisismo, «innamorato e testardo come un vero nevrotico», forse anche infedele (ivi, p. 217); un uomo sostenuto, accudito quasi con indole materna, e soprattutto conosciuto in modo esclusivo, da poter essere 'detto' da lei e nient'affatto immaginario.

E il 'dire di lui' costituisce il perno strutturale forte di questo dramma: ne accresce la straordinaria felicità di ricezione con un'immediata *einfühlung* emotiva. Si sarà notato, insieme al frequente ricorrere a incisi («diceva» ...), l'uso costante del discorso riferito e dello stile indiretto libero – a tratti interrotto dal dialogato e dal discorso diretto in funzione allocutoria; entrambi, lo si è visto, sono una risorsa strutturale del monologo teatrale – in cui, notoriamente, chi parla si assume la responsabilità della 'parola d'altri'. Qui, evidentemente quella di un probabile Orfeo ritrovato:

Ma lui mi vuole proprio bene, è innamorato come il primo giorno; ha preso una bella scuffia e non poteva stare senza di me, da quando la mia salute è peggiorata di colpo, mi ha costretto a farmi ricoverare nella Casa di Riposo – bella comoda e ben attrezzata, niente da dire – e piangeva e sbraitava e si lasciava andare, barba lunga e senza nemmeno cambiarsi di biancheria. A ogni amico che trovava attaccava un bottone sulla sua disgrazia e solitudine; non gli bastava di sapermi vicina e ben curata, meglio là che a casa o in ospedale, diceva, questo è sicuro, però io da solo come faccio, giro per le stanze vuote come fossero di un altro, di un estraneo, se apro un cassetto è sempre quello sbagliato, mi scaldo il caffè del giorno prima, disgustoso, e il letto, il letto vuoto... (Ivi, p. 212)

Il tono colloquiale, un po' sopra le righe, a tratti quasi caricaturale, comunque non idealizzante, induce subito a credere che, ad essere oggetto di parodia, non sia l'argomentare dell'eroe innamorato del mito antico, dal senno smarrito

Mi sia consentito, inoltre, di riferirmi a E. Biagini, *Teorie sulla funzione della parodia nel romanzo*, in Ead., *Forme e funzioni della critica*, Pacini, Pisa 1987, pp. 105-155.

<sup>68</sup> Per la critica (e per lo stesso Magris), l'attrice Daniela Giovannetti – che, nel novembre del 2006, al Teatro Politeama, è stata la protagonista della rappresentazione teatrale (per la mirabile regia di Antonio Calenda, già autore della messinscena del dramma, *La mostra*) del testo scritto per il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia – ha 'reso' con magistrale bravura i toni complicati e i passaggi emotivi della voce monologante dell'interprete, che si muoveva come una autentica presenza 'altra' nella penombra della scena nuda e suggestiva della Casa di Riposo.

che, in preda a furore, seminò il subbuglio nell'Olimpo, per pregare Persefone e altre entità divine, bensì di questo nuovo Orfeo che persino gli amici «se lo levavano di torno», accampano frasi di circostanza, tanto quella «malinconia instancabile dava fastidio alla gente e anche quel suo battersi il petto, quel suo accusarsi chissà di quali colpe...»:

È naturale, dicevano, facciamo tutti così, quando uno sta male mica possiamo far altro, le Case di Riposo ci sono per questo, per i nostri cari [...]. (Ivi, p. 213)

Comunque l'effetto, teatralmente notevole, consiste nella percezione di un monologo al quadrato, interrotto da intermezzi dialogici, con funzione allocutoria. È la prerogativa strutturale propria del monologo, già vista a proposito delle *Voci ed Essere già stati*, a risultare di estrema efficacia specie se combinata con procedimenti dai risvolti parodici di 'scoronamento' mitico. Orfeo (innominato), infatti, torna e rimane sulla scena, in maniera indiretta, attraverso i discorsi di lei (in un quadro di scambio complicato: attraverso i discorsi, i pensieri – attribuiti a lui – che parlano di lei – di come lui la vede – e di come lei vede lui), ma rinasce in forma parodizzata: l'antico furore decade a umore malinconico (umor nero), importuno a sé e agli altri, il giardino fiorito di Euridice, ad appena una rievocazione (ma l'immagine sarà ripresa più oltre<sup>69</sup>) e le preghiere, per sanare la ferita del suo cuore spezzato dall'immane perdita, vengono indirizzate a custodi di un Ade addomesticato, adatto a familiari ricoveri in corsia e a interlocutori ignari di poesia, insensibili ai suoi canti:

*Ma lui no, al cuore non si comanda, diceva, il cuore si spezza, e se gli dici di non spezzarsi si spezza lo stesso, come il mio, protestava, ah non ce la faccio, saperla là, in quell'ambiente, in quei cameroni o in quelle stanzette, in quell'alveare, lei in mezzo a tutti quegli altri, incartapecoriti come mummie, sporchi; so che li puliscono subito, tutto è sempre tenuto in ordine, anche il giardino, ma intanto lei, così bella e delicata e trasognata – sì mi vede così, è proprio un tesoro d'uomo, il mio uomo – lei magari starà anche bene, aggiungeva, non le manca niente, lo so, però io, come faccio senza di lei, beata lei e misero me, pietà dell'infelice amante ... Se pensate che esageri, diceva agli amici, vuol dire che non avete cuore né sentimento, non avete poesia nel cuore, chi potrà mai capire la mia pena e il mio tormento, la sofferenza, il dolore di un poeta ... (Lei dunque capirà, pp. 213-214; corsivo mio)*

Qui (e altrove), nelle pieghe dalla struttura del monologo in quanto dialogo simulato (si ricordi: «recitato e commentato contemporaneamente»), l'autore gioca su vari livelli (dislivelli, in realtà), enunciativi e semantici, in funzione parodica, intrecciando alto e basso, lirismo e *epos*. Alla verifica degli effetti e, paradossalmente, la formula risulta l'unica scelta possibile (forse) per non cedere alla

<sup>69</sup> Il «bel giardino» con «tutti quei bei fiori», in realtà non è più quello di Euridice/Proserpina, bensì proprio l'Eden, il giardino della 'colpa di Eva' (*Lei dunque capirà*, cit., p. 221). In quanto all'abbassamento, lo stesso vale per Euridice: il serpente scade a bescia, l'affezione mortale a piccolo neo sotto il seno, il veleno a somministrazione di cure.

tentazione del *pathêma*, e per realizzare una rivisitazione quasi sotto copertura del mito, esorcizzando, nel contempo, i sottesi (e non indolori) legami autobiografici<sup>70</sup>. In quest'ottica, il piano mitico che sembra tendere a coprire un sottosuolo privato, lo rivela e ne costituisce una chiave ermeneutica: il mito antico, sebbene a pezzi, si riflette nel nuovo mito personale per spiegarlo e esserne a sua volta illuminato<sup>71</sup>. Per questo era necessario affidare, alla voce di lei, il compito dello scoronamento. Occorreva immaginare una voce capace di reggere un registro deciso, impegnativo, per tutto il monologo e che fosse in grado di incarnare ogni sfumatura emotiva – paura, amore, provocazione, nostalgia, poesia –, modulandola con naturalezza estrema e con piglio autoironico (sebbene non manchino i momenti lirici, riservati a ricordi più intimi: incontri amorosi, *escapades* marine), tessendo quasi un controcanto pensato ad arte, da un lato, per mantenere comunque vivo il mito e, dall'altro, per mettere a distanza il racconto di quell'«io come faccio»? (metaletterario), che fa da scorta al lungo riattraversamento dell'esperienza della morte, dell'amore, della malattia, del ruolo della donna (moglie e Musa), senza 'versare lacrime'. E senza dimenticare, soprattutto, che il «dolore di un poeta» ha solo un rimedio: «scrivere punto e basta» e, da 'bravo soldato' (quale era in quel momento l'autore) saper esercitare il «gesto di poeta, gesto da re, sovrano arbitrio sulle povere vocali e consonanti che saltano fuori a comando e si mettono in fila avanti marsc', fila destr, rompete le righe» (*Lei dunque capirà*, p. 24). A correggere l'eccessiva leggerezza del tono parodico è quel rivolgersi direttamente al poeta – «Ti è sempre piaciuto scrivere» – che si sarebbe tentati di tradurre come un'ammissione autoriferita (ovvero: un «Mi è sempre piaciuto scrivere» di Magris), quasi una singolare forma di dichiarazione metapoetica 'in terza persona', se non fosse per quella immagine dell'approvazione vista affiorare negli occhi e sulle labbra di lei, che trasferisce la metaletteratura (probabilmente) sul piano della memoria:

E si metteva a scrivere, su quei suoi quaderni che conosco bene; scriveva il mio nome e poi qualcosa d'altro e di nuovo il mio nome e ancora qualcosa, ma dopo strappava il foglio e lo buttava via, perché capiva che non gli veniva niente da dire.

<sup>70</sup> Magris non si sottrae alla suggestione, quando precisa: «In *Lei dunque capirà* ci sono momenti di distanza, di cattiveria, schermi voluti anche per non cadere in una eccessiva partecipazione» (I. Lucari, *Intervista a Claudio Magris dal programma di sala di "Lei dunque capirà"*, cit., p. 5).

<sup>71</sup> In realtà, si tratta di una intrusione che ha effetti analoghi alla situazione osservata da Françoise Dubor quando, riflettendo sul rapporto tra attore e pubblico, parla di metalessi narrative per cui, ad esempio, – di fronte alla domanda di Euridice/Marisa: «Ero la sua Musa e a una Musa si obbedisce, no?» – il personaggio si rivolge al pubblico coinvolgendolo nello spettacolo. In tal caso, «il pubblico finisce per rappresentare la figura ideale del doppio del personaggio locutore. Pubblico e personaggio entrano in sintonia in uno spazio improbabile, incerto, e non chiaro, fra finzione e realtà» («[...] le public représente alors la figure idéale de double du personnage locuteur. Ils se rejoignent alors dans un espace improbable, incertain, et trouble, entre fiction et réel», F. Dubor, *Le monologue et le public: pour une métalepse théâtrale*, in Ead., *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, cit., p. 141).

Di queste cose se ne intende, ce l'ha nel sangue [...] lui si è sempre perdonato tutto, con le donne poi si permetteva di cambiare le carte in tavola come gli pareva e pretendeva di essere compreso e compatito, così sensibile e vulnerabile com'era... – ma con le parole non si perdonava niente, sentiva subito quando non andava e non tirava a fregare. In fondo, solo quando eravamo insieme si sentiva tranquillo, sicuro – anche di quello che scriveva, dopo che me l'aveva letto e aveva visto nei miei occhi – anzi, diceva, sulla tua bocca, quando le labbra prima un po' imbronciate si dischiudono lievemente, quasi un sorriso, no, non ancora, ma ... (Ivi, p. 214)

E ancora:

Io gliel'e sforcicavo, certo, le sue parole – lui eccessivo e smodato e magnanimo, com'è sempre stato, profondeva parole a piene mani e io gliel'e sbucciavo [...]. Lui non ne sarebbe stato capace, avido e incontinente e compulsivo com'era, sempre un boccone e un bicchiere di troppo, ma da me si lasciava mettere a dieta e sapeva che, se restava qualcosa sul piatto dopo che avevo passato tutto al setaccio, era veramente qualcosa di buono. Con te, diceva, vicino a te so chi sono e non sono niente male [...]. Ero la sua Musa e a una Musa si obbedisce, no? [...]. Un poeta ripete fedelmente quello che lei gli detta e così si guadagna il lauro. Poi lo porta a casa e la sua Musa glielo mette nell'arrosto che gli prepara con tanto amore, perché così viene più saporito. Lui, nella confusione fra un alloro in testa e uno nel piatto, ripeteva anche a casa, a tavola, quello che dicevo io. (Ivi, p. 215 e p. 217)

Di fronte a simili tirate (che abbiamo già sentito, quando Stadelmann si 'vantava' della sua opera di revisore dei versi di Goethe) non è possibile cadere in equivoco: la domanda «chi parla e a chi?» sembra portare verso una risposta rivelatrice sulla 'reale' identità di chi sta parlando. E, per questo, per evitare di considerare come forzatura e semplice illazione il riferimento a Marisa Madieri, basta confrontare le parole della Musa – che si dichiara esperta di scrittura (e di cucina) – con il pensiero che leggiamo, nella riflessione di Magris, sull'opera di sua moglie (non solo profondamente amata, ma ammirata come scrittrice) quale *alter ego* letterario infallibile:

Maestra nell'arte del levare e di potare; [Marisa] lo faceva anche con le mie pagine, nessuna delle quali – sino alla sua morte – è stata pubblicata senza essere stata prima vagliata (e spesso sfrondate insieme a lei) e molte delle quali, come *Danubio* e *Microcosmi* sono nate da una sua intuizione.<sup>72</sup>

Queste spie inducono a pensare che, sin dall'inizio, si sarebbe dovuto cominciare a dubitare che si stia soltanto 'dicendo di lui', ma che, quel monologo nel monologo – che rinvia a un 'io' che parla e a un 'io' di cui si parla – possa riferirsi direttamente anche a quell'"io" che 'comanda' al personaggio di dire 'io':

<sup>72</sup> C. Magris, *Postfazione*, in M. Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti*, introduzione di E. Paccagnini, postfazione di C. Magris, Einaudi, Torino 2006 (1987), pp. 288-289.

ovvero all'«io» dell'autore (rivolto tanto a Euridice/Marisa quanto a se stesso/Orfeo). Viene il sospetto, cioè, che diventi importante considerare che non si tratti sistematicamente del pensiero (dello sguardo) di lei su di lui e che non si stia parlando «per lui, a nome suo» (*Lei dunque capirà*, p. 217), ma che l'io stia dicendo di sé, si stia specchiando, oggettivando il proprio sguardo in quello dell'altra. La doppia enunciazione teatrale, specie nel monologo, consente questi fenomeni di metalessi narrativa e di intrusione dell'autore (è l'autoriferimento a cui allude Ernestina Pellegrini quando scrive che Magris, in questa *pièce*, avrebbe compiuto «un poeticissimo e spietatissimo autodafé»<sup>73</sup>). Questa prospettiva obbligherebbe a tener conto e a dirimere le situazioni parodiche da quelle francamente autoparodiche, però non sempre districabili:

Lei ne sa qualcosa, signor Presidente della sua ansiosa pignoleria. La sua domanda per ottenere il mio permesso di uscita, con tutti i bolli e timbri di regola, il suo ricorso dopo il vostro primo rifiuto, con i nuovi allegati e la puntigliosa contestazione dei vizi di forma del vostro documento, sempre con quel sapiente dosaggio di precisione burocratica, maniacale, formalismo giuridico e improvvisi voli di fantasia e slanci di passione, destinati a far colpo sul Consiglio di Amministrazione della Casa di Riposo – anche se voi, e soprattutto Lei, Signor Presidente, non vi lasciate impressionare da belle frasi, suppliche e preghiere da far piangere i morti. (*Lei dunque capirà*, pp. 217-218)

Ma forse non serve chiarire se sia veramente l'autore a rappresentarsi come «pignolo» (o, altrove, «scribacchino» – ivi, p. 220), «puntiglioso», il «vate» capace di formulare preghiere «da far piangere i morti», visto che ha deciso di specchiarsi nello sguardo della donna amata. E, questo, per evitare incursioni oltre il quarto muro della convenzione fino a toccare la realtà. Vale inoltre la pena di ricordare che gli effetti parodici e autoparodici funzionano come *displacement* del mito antico, e, su un altro piano, permettono di mantenere a distanza un autentico e indicibile sottosuolo di dolore. Basta rovesciare i meccanismi della parodia (se vogliamo, quale riprova, a contrario, del principio per cui, Aristotele scrive che il rovescio della tragedia è la commedia), per toccare con mano gli aspetti comunque tragici di quel sottosuolo. In effetti, avvicinandosi alle fasi conclusive, il monologo comincia a modulare un altro discorso, più veloce (è la «dimension mouvementée» auspicata da Coquelin) e, insieme, più intimo, privato e sofferto, volto ad allentare il registro parodico dominante, squarciato come è da ricordi e da immagini inquietanti che accompagnano la traversata dell'Ade/Casa di Riposo. Un discorso in cui fanno ressa intermezzi fortemente concitati e lirici, dove pare che l'ombra di Orfeo torni ad aggirarsi dietro la scorta del canto di cui è in cerca («No, non era venuto per salvarmi ma per essere salvato. Come potrei cantare le mie canzoni in terra straniera? Mi diceva. Ero io la sua

<sup>73</sup> E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. lxiv. Va nello stesso senso l'osservazione, di «personalissima catarsi», formulata da Ermanno Paccagnini (*Nel labirinto di Magris, guidati da una donna*, «Corriere della Sera», 25 aprile 2006).

terra perduta» – *Lei dunque capirà*, p. 231) lui, rivisto (o che si rivede) quale giovane soldato, perso tra ricordi dei momenti intimi per intensità e passione, vissuti da innamorati «ardenti e vergognosi» come erano prima dell'ingresso di lei in quell'«antro di tenebra» (dove si richiede – «per regolamento» – di lasciare «ingombri di borse, di valigie e di pacchi», con gesti che ripetono la macabra cerimonia praticata nei campi di sterminio, una immagine latente, in Magris, ma sempre riaffiorante); l'antro che «sta dall'altra parte», nella dimora dei corpi invisibili «macilenti», di «tenero fango». Tutto accade come se il mito si ripetesse alla lettera; ora è 'come se' Euridice andasse, senza ripensamenti, «dietro subito» a Orfeo per tornare ad ascoltare le sue canzoni «forse ingannevoli, ma ammalianti» («io l'avrei seguito anche solo per sentirle di nuovo» – *ibidem*). È vero che l'accenno alla promessa del mare («quel pensiero del mare mi aveva messo le ali») induce a pensare non al mito antico, quanto piuttosto a quello personale, al mare amato da Marisa Madieri<sup>74</sup>, ma, nella traversata delle «scale in penombra», dei «lungi corridoi» freddi, interminabili e minacciosi della Casa di Riposo, le due figure si sovrappongono, fino a coincidere, entrambe come se non fossero mai state colpite da differenti «frecce velenose» della morte:

Camminavo, correvo, incespicavo in qualche pozzanghera, lo seguivo, inseguivo, non vedevo l'ora di parlargli, di guardarlo negli occhi. Ma era proibito e ne capivo i motivi. (Ivi, pp. 228-229)

«Perché l'ho fatto» («Perché non sono uscita»)? L'ultimo snodo del monologo nasce dall'urgenza di spiegare le ragioni del brusco arresto di quella corsa verso il 'fuori' – un fuori, però, così simile al dentro –, la rinuncia alla felicità ricquistabile, da rediviva, e la scelta di rimanere con le ombre della notte perenne. «La colpa è mia» (e non è la 'colpa di Eva'), confessa la voce monologante. Ma, solo ora, l'interlocutore ignoto – che l'ospite della Casa interPELLA, quasi per provocarlo a identificarsi, per indurlo a spiegare, a sua volta, perché non parli, ma sfugga, si neghi alla vista, non si mostri in giro – occupa tutta la scena. È lui a fare da intermediario con il pubblico. È per lui che Euridice smonta i meccanismi ereditati del mito, per scartarne le motivazioni:

Ecco dunque perché, Signor Presidente. No, non è come hanno detto che si è girato per troppo amore, incapace di pazienza e dunque per troppo poco amore [...]. E nemmeno perché, se fosse tornata con lui, da lui, non avrebbe più potuto cantare quelle canzoni melodiose e struggenti che [...] avevano fatto il giro del mondo, diffuse dai jukebox [...]. (Ivi, p. 240)

È per suo tramite che il lettore (lo spettatore) apprende che è stata lei a chiamare lo sposo, convinta, come nel mito antico, che si sarebbe voltato e l'avrebbe

<sup>74</sup> «Marisa amava moltissimo il mare, ne sentiva il legame e il rapporto con l'amore». Questo pensiero di Magris si legge nella sua *Postfazione* al volume di M. Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti*, cit., p. 298.

perduta: non si è trattato, però, di cedere alla paura di «uscire da quella pace» o alla stanchezza di ricominciare a vivere

[...] forse avrei stretto i denti e inghiottito la mia stanchezza e avrei tirato avanti.  
Le donne sanno farlo, lo fanno quasi sempre anche quando non sanno più perché o per chi. (Ivi, p. 240)

per poi tornare nuovamente a morire ma, pur ammettendo che le «sarebbe tanto piaciuto uscire per un po' [...] almeno per un'estate, un'estate su quella piccola isola dove io e lui...» (ivi, p. 241<sup>75</sup>), si accusa di essere stata lei a decidere di restare nel regno dei morti. Il mito dunque non appare né tradito, né negato<sup>76</sup>, bensì decostruito e reinterpretato:

Forse, ho pensato, era venuto a prendermi soprattutto – soltanto? – per questo, per sapere, per interrogarmi, perché gli raccontassi ciò che sta dietro queste porte e lui potesse afferrare la sua lira e innalzare il canto nuovo, inaudito, che dice ciò che nessuno sa. (Ivi, p. 237)

Una volta capito che Orfeo è in cerca di qualcosa di più di una sposa amata da cantare, da strappare agli Inferi ed è, invece, alla ricerca del segreto di verità mai rivelate, per farne oggetto di canto, Euridice/Marisa decide di sacrificarsi, come Alceste o come Savitri – l'eroina (più fortunata, perché nella leggenda indiana è lei a salvare lo sposo dall'Ade<sup>77</sup>) – ma non con motivazioni identiche, bensì per non essere costretta a confessare al nuovo Orfeo di non avere in serbo nessuna verità inaudita da consegnargli, perché tale verità non esiste. Anche per chi dimora nell'antro dalla «luce fioca», e perfino ai poeti, è impossibile, come per Cocteau, «traverser le miroir» (e, forse, è inutile, oltrepassare la soglia di certi segreti), per più luce. Inoltre, come dire – e se dire – che il regno dei morti non apre a «sensi riposti» e a svelamenti?

<sup>75</sup> Forse si tratta dell'isola di Cherso a cui Magris accenna in questo suo ricordo: «Abbiamo avuto la nostra estate, ha detto [Marisa] poche settimane prima di morire [...], perché poco prima, agli inizi di giugno, avevamo trascorso dei giorni incorruttibili al mare di Miholašćica di Cherso» (C. Magris, *Postfazione*, in M. Madieri, *La conchiglia e altri racconti*, Scheiwiller, Milano 1998, p. 73). La postfazione di Magris non si limita a una «vibrante testimonianza», anzi, come ha giustamente notato Maria Fancelli, si tratta di una «vera lettura critica» (M.T. Caciagli Fancelli, *Su "La conchiglia e altri racconti"*, «Antologia Vieuxseux», 16-17, 2000, p. 187 – il numero è dedicato a Marisa Madieri).

<sup>76</sup> Di 'negazione' ha parlato Michele Gialdroni, nel suo interessante contributo dal titolo *Orfeo riflesso o la negazione del mito*, «Sincronie», 11, 21-22, 2007, pp. 205-210.

<sup>77</sup> La storia di Savitri e Sātiavan viene indicata, da Magris, come «la prima e fondante lettura della sua vita» (insieme a Salgari, una passione condivisa con Fuentes) e come una «sorta di versione indiana di Alceste; [...] o meglio una specie di versione indiana del mito di Orfeo e Euridice, con la differenza che, nella leggenda indiana, è la donna che s'inoltra nell'oltretomba per riportare alla vita lo sposo e riesce a vincere il dio della morte». Il ricordo della lettura infantile da parte della «zia Maria», apparso sul «Corriere della sera» nel 2003, si può rileggere in *Alfabeti* con titolo: *Alceste indiana* (C. Magris, *Alceste indiana*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008, pp. 16-20).

Dirgli che io, anche qui dentro, non ne so più di lui? Gli sarebbe venuto un colpo al mio vate. Mi figuravo le sue lamentele, un uomo finito, un poeta cui hanno rubato il tema; avrebbe pensato che quella congiura cosmica era tutta una manovra contro di lui, per metterlo a terra, per condannarlo al silenzio. Se avesse detto agli altri che qui dentro è come là fuori lo avrebbero fatto a pezzi, specie le sue smaniose ammiratrici che lo venerano come un maestro di vita, e se avesse taciuto si sarebbe sentito un codardo. Ma soprattutto che figuraccia, venir fin qua dentro, fin quaggiù, per scoprire che non ne valeva la pena, che dietro la porta non c'è niente di nuovo. (*Lei dunque capirà*, p. 239)

L'accentuarsi, di nuovo, del tono parodico (il «mio vate», l'«uomo finito», per effetto delle nuove Erinni – le «smaniose ammiratrici») è il controcanto per lasciare intendere, nel solito modo obliquo, che dire «ciò che nessuno sa» punta su una posta in gioco tremendamente alta, rispetto al mito antico: Orfeo non aspira solo a cantare Euridice. Pretende (una pretesa di natura metapoetica condivisa ugualmente da Magris e da Marisa Madieri), invece, di far coincidere poesia – letteratura – e verità:

Ma io, amore mio, mi dicevi, non posso più cantare solo le fate morgane di quegli specchi, quei riflessi illusori. Il mio canto deve dire le cose, la verità, ciò che tiene unito o disgrega il mondo, costi quel che costi. Anche la vita – non gli ho chiesto se la sua o la mia – oppure ammutolire, che per me sarebbe peggio che morire. (Ivi, p. 236)

[...] perché soltanto il Vero grande e terribile è degno del canto – almeno del suo, non lo diceva ma lo pensava – e quel Vero lo si conosce soltanto dietro le porte. [...] Lui poi smania più di tutti, perché è poeta e la poesia, dice, deve scoprire e dire il segreto della vita, strappare il velo, sfondare le porte, toccare il fondo del mare dov'è nascosta la perla [...]. (Ivi, p. 237)

Ma ammettere che nell'oltretomba non esiste alcun «Vero grande e terribile» – se persino la sfida contro la morte ne ha negato l'accesso – cosa rimane da cantare al poeta? Soprattutto, come procedere se si è convinti che la verità debba essere l'unico oggetto della creazione poetica? In ultima ipotesi, questo non significa, forse, che alla letteratura non resta che arroccarsi nel regno della finzione, se non può nulla dinanzi all'«insostenibile visione del nulla»<sup>78</sup>? Questa è la (vera) posta in gioco con cui si misura la 'nuova Euridice' di Magris.

Il mito, proprio in quanto forma di racconto, «non è falso e non è vero»; forse per questo, come ha ricordato Magris, continua comunque a «toccare il fondo del mare dov'è nascosta la perla» e, misteriosamente, non smette «di parlarci» di riletture in riletture. In *Lei dunque capirà* è tale dimensione di verità simbolica che il dramma riconfigura e riattualizza, magari oggettivando un mito personale<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> M. Madieri, *La conchiglia e altri racconti*, cit., p. 14.

<sup>79</sup> A proposito del mito – su cui Magris torna spesso anche a proposito di *Lei dunque capirà* – in una intervista con Paola Piacenza ha dichiarato: «I miti non smettono di parlarci, soggetti

Il monologo si chiude dopo la ‘confessione della propria colpa’, che precede la splendida regia dell’uscita di scena dell’ombra, che guarda (vede, descrive) se stessa mentre arretra, in dissolvenza, verso la «luce fioca», trascinata dal risucchio del vento, tornato per riappropriarsene, mentre lo spettatore (il lettore) coglie ancora, nello sguardo della donna amata, quell’io riflesso nel proprio sguardo, riconsegnato alle minime verità quotidiane che lei ha scelto di sacrificare:

No, Signor Presidente. Sono stata io. Lui voleva sapere e io gliel’ho impedito. Dio sa se non mi è costato [...]. Ma l’avrei distrutto, uscendo con lui e rispondendo alle sue inevitabili domande. Io, distruggerlo? Piuttosto farmi mordere da un serpente cento volte più velenoso di quella banale infezione, piuttosto.

Lei dunque capirà, signor Presidente, perché quando eravamo ormai prossimi alle porte, l’ho chiamato con voce forte e sicura, la voce di quando ero giovane, dall’altra parte, e lui – sapevo che non avrebbe resistito – si è voltato, mentre io mi sentivo risucchiare indietro, leggera sempre più leggera, una figurina di carta nel vento, un’ombra che si allunga si ritira e si confonde con le altre ombre della sera, e lui mi guardava impietrito ma saldo e sicuro e io svanivo felice al suo sguardo, perché già lo vedevo ritornare straziato ma forte alla vita, ignaro del nulla, ancora capace di serenità, forse anche di felicità. Ora, infatti, a casa, a casa nostra dorme, dorme tranquillo. Un po’ stanco, si capisce, però ... (Ivi, p. 241)

In definitiva, non si può dire che il patto mitico non sia stato rispettato, anche se (apparentemente) non è stato Orfeo a rinnovarlo. Il mito, tutt’altro che «idoltricamente preso alla lettera», tra elusione e parodia, ha raccontato ancora di Euridice e del suo sposo. Tuttavia, sul piano simbolico, la rivisitazione di Magris poggia su un evidente cortocircuito di natura anfibologica: se è vero, infatti, che la nuova Euridice decide di rinunciare alla vita, nel dubbio di dover rivelare allo sposo che, nell’aldilà, non esistono verità inedite per i nuovi canti di cui è in cerca nell’Ade, è altrettanto vero che proprio quella scelta fa di lei la custode del segreto di una verità (inesistente) che ha inteso difendere («costi quel che costi»); ciò significa che per la poesia il segreto è più importante della verità: il rovesciamento appare evidente. Poesia e segreto. In questa prospettiva, la nuova Euridice di Magris non pone solo il dilemma fra vita, morte e amore; verità, finzione e poesia; bensì, indirettamente, quello tra nascondere e rivelare, giocando in anticipo sui temi di *Segreti e no* dove, nel gioco, entra altresì l’esigenza di «custodire il segreto»:

come sono a revisioni, interpretazioni, riletture. “Si fa un uso scorretto del mito solo quando si prende alla lettera, idoltricamente, credendo che esprima una verità sacrale, immutabile [...]”. Il mito va guardato con spirito illuminista, non è falso e non è vero”» (P. Piacenza, *Intervista a Claudio Magris. “Euridice e la forza della donna”*, «Corriere della sera», «Io donna», 16 ottobre 2012, p. 1, <<https://www.iodonna.it/personaggi/interviste/2012/claudio-magris-intervista-401014082380.shtml>> (03/2021). Si noti che il pensiero sui rischi di un ‘riuso’ degradato del mito torna in C. Magris, *Segreti e no*, cit., pp. 27-28.

La verità è pericolosa, come scriveva il grande scrittore barocco Gracián, per il quale la verità è un salasso al cuore. Tacere la verità, il segreto, può essere anche generoso, se le persone che conservano segreti per molto tempo non lo fanno solo per proteggere se stesse, ma anche per proteggere gli altri, per conservare amicizie e amore, per rendere loro la vita più tollerabile per sollevarli da un'angoscia.<sup>80</sup>

#### Riferimenti bibliografici

- Alessi Rino, *Stadelmann, l'eroismo del servitore*, «La Repubblica», 9 gennaio 1991.
- Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Mondadori, Milano 1974.
- Austin J.L., *Come fare cose con le parole: le William James Lectures tenute alla Harvard University nel 1955*, ed. italiana a cura di Carlo Penco e Marina Sbisà, trad. di Carla Villata, Marietti, Genova 2005 (1987). Ed. orig., *How to do Things with Words*, Harvard UP, Cambridge 1962.
- Barthes Roland, «*Vouloir nous brûle...*», in Id., *Saggi critici*, trad. di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1966, pp. 36-39. Ed. orig., «*Vouloir nous brûle...*», in Id., *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964, pp. 90-93.
- Benhamou A.-F., *Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul?*, «*Alternatives théâtrales*», 45, 1994, pp. 24-29.
- Benveniste Émile, *La soggettività nel linguaggio*, in Id., *Problemi di linguistica generale*, trad. di M.V. Giuliani, Il Saggiatore, Milano 2010 (1972), pp. 310-320. Ed. orig., *De la subjectivité dans le langage* (1958), in Id., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, pp. 258-266.
- Biagini Enza, *Teorie sulla funzione della parodia nel romanzo*, in Ead., *Forme e funzioni della critica*, Pacini, Pisa 1987, pp. 105-155.
- , *Mito e parodia nel teatro francese del Novecento: «La Machine infernale di Jean Cocteau»*, «*Le lingue del mondo*», 40, 1, 1991, pp. 76-80.
- Coquelin Constant, *L'art de dire le monologue. Par Coquelin cadet, Coquelin aîné*, Paul Ollendorf, Paris 1884.
- Davico Bonino Guido, *Prefazione*, in Claudio Magris, *Teatro. Stadelmann, Le Voci, Essere già stati, La mostra, Lei dunque capirà*, prefazione di Guido Davico Bonino, Garzanti, Milano 2010, pp. 3-7.
- de Beauvoir Simone, *Monologo*, in Ead., *Una donna spezzata*, trad. di Bruno Fonzi, Einaudi, Torino 1969, pp. 93-121. Ed. orig., *Monologue*, in Ead., *La femme rompue*, Gallimard, Paris 1967, pp. 85-118.
- , *A conti fatti*, trad. di Bruno Fonzi, Einaudi, Torino 1973. Ed. orig., *Tout compte fait*, Gallimard, Paris 1972.
- Diderot Denis, *Dell'interesse* (cap. 11), *Sulla poesia drammatica*, in Id., *Teatro e scritti sul teatro*, presentate, tradotte e annotate da Marialuisa Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 239-328. Ed. orig., *De l'interêt* (ch. 11), in Id., *Entretiens sur le Fils naturel, De la Poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. de Jean Goldzink, GF-Flammarion, Paris 2005.

<sup>80</sup> C. Magris, *Segreti e no*, cit., pp. 42-43. Vale la pena leggere questa preziosa riflessione di Magris sulla natura del segreto – che pone la questione, in vari ambiti (politico, religioso, letterario...) – se sia giusto o meno custodire o rivelare un segreto anche come una chiosa, in differita, sulla scelta di Euridice di 'non tradire l'inesistenza di segreto'.

- Doninelli Luca, *La mano*, Garzanti, Milano 2001.
- Dubor Françoise, *Le monologue, définitions*, in Ead., *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2005, pp. 119-160.
- , *Le modèle du dialogue: monologue et dialogue*, in Ead., *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, p. 132.
- , *Le monologue et le public: pour une métalepse théâtrale*, in Ead., *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, p. 141.
- Dubor Françoise, Triau Christophe (dir.), *Monologuer. Pratiques du discours solitaire au théâtre*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009.
- Dunne J.W., *Esperimento col tempo*, trad. di Camillo Pellizzi, Longanesi, Milano 1948. Ed. orig., *An Experiment with Time*, Faber & Faber, London 1927.
- Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1972), in Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, éditions Du Rocher, Paris 1988, pp. 5-21.
- Fancelli Caciagli M.T., *Su "La conchiglia e altri racconti"*, «Antologia Vieusseux», 16-17, 2000, pp. 187-190.
- Feltracco Daniela, *Northrop Frye: Anatomia di un metodo critico*, Forum, Udine 2005.
- Frye Northrop, *Teoria del mythos: introduzione*, in Id., *Anatomia della critica*, trad. di Paola Rosa-Clot, Sandro Stratta, Einaudi, Torino 1969, pp. 209-216. Ed. orig., *Theory of Mythos: Introduction*, in Id., *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton UP, Princeton 1957, pp. 158-162.
- , *Gli archetipi della letteratura*, in Id., *Favole d'identità. Studi di mitologia e di poetica*, trad. di Ciro Monti, Einaudi, Torino 1973, pp. 6-23. Ed. orig., *The Archetypes of Literature*, in Id., *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, Harcourt, Brace & World, New York 1963, pp. 7-20.
- Gialdroni Michele, *Orfeo riflesso o la negazione del mito*, «Sincronie», 11, 21-22, 2007, pp. 205-210.
- Heulot-Petit Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*, l'Harmattan, Paris 2011.
- Invančić Barbara, *Claudio Magris e la traduzione*, in Ead., *L'autore e i suoi traduttori. L'esempio di Magris*, Bononia UP, Bologna 2013, pp. 23-61.
- Lucari Iliaria, *Intervista a Claudio Magris dal programma di sala di "Lei dunque capirà"*, «Il Rossetti», Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, 9 gennaio 2013.
- Madieri Marisa, *La conchiglia e altri racconti*, Scheiwiller, Milano 1998.
- Magris Claudio, *Prefazione*, in Elias Canetti, *La commedia della vanità*, trad. di Bianca Zagari, con uno scritto di Luciano Zagari, Einaudi, Torino 1975, pp. iii-ix.
- , *L'accidia del superuomo*, in Id., *Dietro le parole*, Garzanti, Milano 2002 (1978), pp. 147-151.
- , *Io sono indicibile*, in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 2012 (1982), pp. 10-15.
- , *Lukács e il demone della totalità*, in Id., *Itaca e oltre*, pp. 122-128.
- , *Grande stile e totalità*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984, pp. 3-31.
- , *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pp. 212-255.
- , *Nota del traduttore*, in Georg Büchner, *Woyzeck*, a cura di Hermann Dorowin, traduzione di Claudio Magris, Marsilio, Venezia 1988, pp. 11-23.
- , *Nota del traduttore*, in Arthur Schnitzler, *Le sorelle, ovvero Casanova a Spa*, trad. di Claudio Magris, Einaudi, Torino 1988, pp. 109-115.
- , *Postfazione*, in Marisa Madieri, *La conchiglia e altri racconti*, pp. 62-73.

- , *Postfazione*, in Marisa Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti*, introduzione di Ermanno Paccagnini, postfazione di Claudio Magris, Einaudi, Torino 2006, pp. 279-300.
- , *Lagune*, in Id., *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, pp. 57-91.
- , *Fra il Danubio e il mare*, Garzanti, Milano 2001.
- , *Lei dunque capirà*, Garzanti, Milano 2013 (2006).
- , *Alcesti indiana*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008, pp. 16-20.
- , *Teatro. Stadelmann, Le voci, Essere già stati, La mostra, Lei dunque capirà*, prefazione di Guido Davico Bonino, Garzanti, Milano 2010.
- , *La veste candida. Il senso della colpa e del peccato*, in Marco Alloni, Claudio Magris, *Marco Alloni dialoga con Claudio Magris. Se non siamo innocenti*, Compagnia Editoriale Aliberti, Reggio Emilia 2011, pp. 31-38.
- , *Rivedere il porcellino d'India. Concetto dell'aldilà e senso delle cose ultime*, in Marco Alloni, Claudio Magris, *Marco Alloni dialoga con Claudio Magris. Se non siamo innocenti*, Aliberti, Roma 2011, pp. 71-78.
- , *I vasi comunicanti: romanzo e società*, in Claudio Magris, Mario Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, trad. di Bruno Arpaia, Mondadori, Milano 2012, pp. 7-30.
- , *Viaggio e romanzo*, in Claudio Magris, Mario Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, trad. di Bruno Arpaia, Mondadori, Milano 2012, pp. 31-38.
- , *Segreti e no*, Bompiani, Milano 2014.
- , *Senso del peccato e senso della colpa*, in Marco Alloni, Claudio Magris, *Comportati come se fossi felice. Marco Alloni intervista Claudio Magris*, Compagnia Editoriale Aliberti, Reggio Emilia 2016, pp. 39-46.
- , *Il pensiero della morte*, in Marco Alloni, Claudio Magris, *Comportati come se fossi felice. Marco Alloni intervista Claudio Magris*, Compagnia Editoriale Aliberti, Reggio Emilia 2016, pp. 106-112.
- , *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019.
- , *Opere*, vol. II, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2021.
- Manin Giuseppina, *Stadelmann, leggenda del servo bevitore*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1991.
- Paccagnini Ermanno, *Nel labirinto di Magris, guidati da una donna*, «Corriere della Sera», 25 Aprile 2006.
- Pavis Patrice, *Dizionario del teatro*, a cura di Paolo Bosisio, trad. di Paolo Bosisio e Paola Ranzini, Zanichelli, Bologna 1998. Ed. orig., *Dictionnaire du théâtre*, Éditions sociales, Paris 1980.
- Pellegrini Ernestina, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012, pp. ix-lxx.
- Piacenza Paola, *Intervista a Claudio Magris. "Euridice e la forza della donna"*, «Corriere della Sera», «Io donna», 16 ottobre 2012, <<https://www.iodonna.it/personaggi/interviste/2012/claudio-magris-intervista-401014082380.shtml>> (03/2021).
- Rebora Simone, *Claudio Magris*, Cadmo, Firenze 2015.
- Savinio Alberto, *Alcesti di Samuele*, Bompiani, Milano 1949.
- , *Alcesti di Samuele e atti unici*, a cura di Alessandro Tinterri, Adelphi, Milano 1991.
- Scavone Antonio, *L'arte del monologo*, «La dimora del tempo sospeso», 10 ottobre 2013, <<https://rebstein.wordpress.com/2013/10/10/larte-del-monologo/>> (03/2021).

- Searle J.R., *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, trad. di Giorgio Raimondo Cardona, Boringhieri, Torino 1992 (1976). Ed. orig., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge UP, Cambridge 1969.
- Tynjanov Jurij, *Avanguardia e tradizione*, introduzione di Viktor Šklovskij, trad. di Sergio Leone, Dedalo, Bari 1968. Ed. orig., *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrad 1929.
- Ubersfeld Anne, *Theatrikón. Leggere il teatro*, trad. di Paola Stefanini Sebastiani, La Goliardica, Roma 1984. Ed. orig., *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris 1977.
- , *Leggere lo spettacolo*, edizione italiana a cura di Mara Fazio e Marta Marchetti, Carocci, Roma 2008. Ed. orig., *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Éditions sociales, Paris 1981.
- Vilardo M.C., *Magris: la storia intensa di un amore a due in cui il mondo è muto*, «Il Piccolo», 18 maggio 2006.
- Yourcenar Marguerite, *La nouvelle Eurydice* (1931), in Ead., *Œuvres romanesques*, Avant-propos de l'auteur, Chronologie, Gallimard, Paris 1982.