

Piermario Vescovo
Università Ca' Foscari Venezia

Persone drammatiche e istanza narrativa

Abstract

Going beyond the opposition between two models, the so-called dramatic text and the so-called narrative text (intended also in the semiotic meaning of the term), this essay will try to refer to two connected and interactive instances and raise, according to a principle that follows a semantic and not a semiotic articulation, the question of the interweaving of the dramatic and the narrative. Relevant examples of this are visible in the entire history of Western theatre, but in a current of the recent experimentation linked to the theatrical use of the novel, especially in the absence of a return to the consuetudinary dramaturgical canons and in the direct incorporation of the scene.

1. *Istanza rappresentativa e istanza narrativa*

La coppia teatro/romanzo, inevitabile per prendere le mosse e certo utile come riferimento alla scena recente e contemporanea, si può riformulare nel riferimento a due parametri più generali: quelli di “istanza mimetica” (o, senz’altro, “istanza rappresentativa”)¹ e di “istanza diegetica”, per considerare un’estensione più ampia del campo. Per questo dobbiamo chiarire, volta per volta, rispetto agli oggetti che interessano le nostre analisi, se stiamo considerando dei testi/discorsi o degli “spettacoli” e se stiamo, dunque, proponendo una teoria nel primo o nel secondo campo, spesso confusi. Nel primo caso, l’orizzonte delle forme del discorso o della definizione del modo, già di Platone e che discende da qui nella tradizione occidentale, risulta ovviamente più ampio rispetto a quello della testualità, intesa nel senso della scrittura depositata su un supporto cartaceo o altro.

1 Si veda più sotto la precisazione a n. 6.

Sicuramente fondata risulta l'impressione che la scena del secolo scorso e dei tempi prossimi e a noi contemporanei sia caratterizzata dalla fortuna teatrale del romanzo o di forme di spettacolo che in maniera più o meno forte si legano a una tale prospettiva, in quanto differente e più ampia rispetto a quella della drammaturgia tradizionale. Un decennio fa, a partire da una campionatura sul campo e da un libro, come si dice, "di occasione", ho provato a proporre qualche riflessione al proposito, con parametri quali "effetto romanzo" e "opera mondo" (riprendendo con la seconda definizione la categoria di Franco Moretti).² Tuttavia – come per tutte le approssimazioni che mettono in campo riferimenti a un prima e a un poi relativi, aldilà della loro utilità spicciola e della loro funzionalità immeditata – la questione del rapporto che qui interessa è vecchia come la storia delle forme e dei generi, che essa quindi suppone in quanto supera. Come mostra, per esempio, una categoria fortunata, anch'essa probabilmente utile ma di irrilevante profilo euristico, come quella di teatro postdrammatico, il tentativo di perimetrare un campo dell'esperienza recente trasforma semplicemente, con un abbaglio di merito e di metodo, l'orizzonte delle convenzioni della drammaturgia dei secoli che vanno grossomodo dal XVI al XIX, semplificandone di molto la varietà e la complessità, in un sistema. Ovvero confonde, nella migliore delle ipotesi, il postdrammatico con la suddetta categoria, quantomeno gassosa, del postdrammatico. Si permetta, dunque, un breve indugio di partenza al riguardo, per un chiarimento preliminare del nostro oggetto di riflessione.

2. Limiti della drammaturgia

La semplificazione del quadro generale della storia del teatro del Novecento ha purtroppo – e specialmente attraverso il libro assai fortunato di Hans-Thies Lehmann – fondato la categoria in questione.³ L'apertura potrà sembrare qui fuori luogo, posto che, ragionando di teatro e romanzo (o di istanze rappresentativa e diegetica) la considerazione dell'orizzonte della testualità risulta evidentemente pertinente al terreno considerato. Viceversa credo sia proprio tale per-

2 Cfr. Vescovo 2011 (qui anche, nel capitolo finale, il tentativo di un sintetico vademecum per l'analisi del testo drammatico e dello spettacolo) e Moretti 1994.

3 Cfr. Lehmann 2002 e Vescovo 2015, 97-99.

tinenza a richiedere un qualche chiarimento, posta l'idea diffusa – vera come tutti i luoghi comuni – che il teatro del secondo Novecento o del principio del nuovo millennio si definisca per una sostanziale distanza o indipendenza dal testo e dal suo predominio, come se questa non caratterizzasse altri ambiti ed altri momenti della storia della tradizione rappresentativa occidentale. Ho già qui premesso che per questa via si descrive, in realtà, un orizzonte postdrammaturgico, intenso nel senso del superamento delle forme della drammaturgia comune, tradizionale o “naturalistica”, tenuto anche in conto il fatto che nella lingua dell'autore di questo libro *dramatisch* si riferisce tanto ai nostri drammatico che drammaturgico.

Il teatro di secondaria, scarsa o nulla determinazione “drammaturgica”, ovvero “testuale” o “letteraria”, esiste tuttavia dai tempi dei tempi, da prima della drammaturgia regolare, e soprattutto esistono le lunghe tradizioni di forme spettacolari che non implicano un “testo” nel senso proprio del termine: si pensi a quelle che Aby Warburg ha definito, e direttamente in italiano, col nome di forme intermedie (tra arte e vita), distinguendole dal campo complessivo che in tedesco veniva al suo tempo compreso nella categoria di *dramatische Kunst*, appunto “arte drammatica”, a partire dalla loro “natura per lo più muta”, nel senso dell'estraneità o della secondarietà della parola in esse.⁴ Tali tradizioni e forme potrebbero in molti casi meglio definirsi come extra-drammaturgiche, o essere collocate in una dimensione del pre-drammaturgico (infatti lo stesso Lehmann ha cercato di recuperare di fronte a critiche alla sua proposta un pre-drammatico, rendendo così il prefisso post- relativo, privato di una netta determinazione cronologica). Nella prospettiva di Jakob Burckhardt, da cui Warburg muoveva, si offre invece l'idea di una teatralità e di una spettacolarità resistenti alla drammaturgia o solo lateralmente partecipate da questa, secondo uno spunto che credo permetta di scardinare del tutto la mal posta questione del post-, definita nel corso dei secoli piuttosto dal pre-drammaturgico e dalla resistenza alla chiusura nelle sue forme. Un teatro libero o distante dalla drammaturgia, o più in generale dal testo, se anche caratterizza l'esperienza dei tempi a noi più prossimi, non è, ovviamente, la stessa cosa di un teatro libero o distante dal genere drammatico: così una parte consistente delle faticose disquisizioni

⁴ Cfr. Warburg 1895 e la nuova edizione delle opere di Warburg intrapresa da Maurizio Ghelardi, con disposizione tematica anziché cronologica, e le sue aperture di materiali e metodo. Per il saggio in questione Cfr. Warburg 2021, 429-486.

di Lehmann – che non abbiamo qui tempo né interesse a discutere – tocca tale questione di fondo, di grande interesse, ma di fatto aggirandola e sospendendola, senza sostanzialmente comprenderla.

La nozione di postdrammatico avrebbe forse un senso in una definizione cronologica secondo-novecentesca e ulteriore se il tentativo avesse ricercato un fondamento univoco e radicale invece di espandersi in una costellazione di riferimenti disparati (qui non si può non notare un facile e banale impiego del termine costellazione di Benjamin, ridotto a pura formula “alla moda”, come si vede del resto diffusamente, posto che una serie composta di elementi disparati non basta certo a fare una costellazione). Il libro di Lehmann offre al lettore lunghi peripli argomentativi, giungendo alla fine a una determinazione del tutto relativa, diversamente onnicomprensiva, tanto che essa finisce coll’identificare il postdrammatico col campo di un “nuovo teatro” (questa la designazione che ricorre continuamente), dove la “novità” possiede un carattere di distinzione rispetto al primato della drammaturgia convenzionale (che vuol dire poi sostanzialmente, lo ripetiamo, drammaturgia ottocentesca e primo-novecentesca). Sembra, secondo una tale prospettiva, che il testo e l’autore diventino secondari dopo l’esperienza delle avanguardie storiche, senza tener conto della tradizione secolare dell’occidente e del suo rapporto con altre tradizioni, lontane o arcaiche, in cui semmai essa si è più recentemente specchiata, e fuori per lo più dal raggio d’azione o di progettazione delle suddette avanguardie storiche. Stupisce, inoltre, che la “letterarietà” cacciata dalla porta rientri dalla finestra con l’assunzione – qui e altrove – per esempio di un’etichetta quale “scrittura scenica”, a definire ciò che si potrebbe, con un termine più neutro, dire “composizione” o “montaggio”, prescindendo dalla dimensione della scrittura, anche intesa in senso metaforico (si tratta, del resto, e radicalmente, di fare semplicemente ricorso alla categoria aristotelica di partenza per cui dramma significa “montaggio di azioni”, non letteratura drammatica o una forma di testualità).⁵

Massima risulta, non a caso, la confusione o l’incomprensione di Lehmann sul terreno prossimo rispetto al sistema di Brecht, che egli considera come un riformatore solo parziale del drammatico, posta la sua predilezione non intaccata per la fabula e il privilegio di questa nelle sue opere, per cui anche il teatro epico andrebbe situato al di qua del postdrammatico. Evidente la non consi-

5 Si veda al paragrafo seguente.

derazione del campo in cui Brecht poneva la questione di un teatro epico e dei suoi limiti, che sono esattamente quelli (al netto della finalizzazione politica che rischia di distrarre, anche per la riduzione in questi termini negli anni sessanta e settanta dello scorso secolo) del fondamento del sistema aristotelico, ovvero dell'esclusione dal sistema drammatico di quella che i narratologi chiamano appunto l'istanza diegetica non mediata dalla parola dei personaggi (appunto, nel senso platonico, della "forma di dizione" detta drammatica, da cui Brecht intendeva uscire). E non viene considerato quanto la prospettiva brechtiana di un teatro detto "letteralizzato", prima, e poi "epico", rappresenti attraverso il ritorno dell'istanza diegetica accanto a quella dell'oggettività mimetica un punto essenziale per diverse esperienze nella complicazione del linguaggio teatrale novecentesco, ovvero come l'apertura dei limiti del sistema ritenuto "naturalmente" oggettivo della drammaturgia rappresenti un reagente che guida lo stesso superamento della testualità, o almeno delle forme codificate della testualità drammatica.

Ritenere specificamente novecentesco il carattere di distanza o estraneità rispetto al "testo drammatico" è peraltro una semplificazione indebita rispetto alla ricchezza e alla varietà della tradizione spettacolare nei secoli precedenti e, soprattutto, rispetto a ciò che in essa precede e affianca l'esperienza o il dominio della "drammaturgia" intesa in un senso ristretto e convenzionale. Secondo l'inascoltato insegnamento di Burckhardt, esiste una tradizione spettacolare che resiste alla chiusura nella drammaturgia.

3. Agire e comporre

Vale forse la pena di aggiungere, ancora, una breve riflessione, retrocedendo fino alle origini della tradizione in cui si pongono tali questioni, per i diffusi richiami a un Aristotele considerato "testocentrico", laddove una pesante ipoteca o condizionamento negli studi teatrali, e non solo in essi, deriva, in prima istanza, da improprie o incerte nozioni relative alla stessa Poetica e alla terminologia che da essa si irradia nella tradizione occidentale.

Proprio perché il campo generale della Poetica o della sua parte sopravvissuta – il cui titolo di tradizione è imposto al testo semplicemente dalla parola che lo apre – non riguarda la letteratura, l'analisi della tragedia si trova costretta a circoscrivere, ai fini della descrizione, un oggetto testuale che presenti le

“storie in forma di dramma”. Da qui, identicamente, l’indicazione della forma drammatica quale “perfezionamento” del poema epico. La radicalizzazione, nell’idea di un “perfezionamento” dell’epopea nella tragedia, che certo era ai tempi di Aristotele una forma recente, è utile a una teoria che fa del testo drammatico una tipologia di testo che contiene la sua funzionalità “attiva”. Ciò di contro al sistema di Platone, che abbiamo già richiamato, in cui la distinzione modale – in tempi in cui la stessa scrittura era relativamente recente – riguardava solo le “forme di dizione” e, semmai, giungeva fino alla provocatoria proposta di Socrate nello stesso III libro della *Repubblica*, vero e proprio paradosso, di una riscrittura dell’*Iliade* che cancellasse da essa ogni traccia di parola diretta dei personaggi, per un Omero che “non cessi mai di essere sé stesso” ovvero di “parlare in persona propria” (salvo il fatto della vistosa differenza nella scelta della forma prevalentemente drammatica del dialogo da Platone per la sua esposizione).

Il luogo più rilevante per l’apparizione e la determinazione della parola dramma e dell’aggettivo drammatico è ovviamente il terzo capitolo della *Poetica*, dopo la messa in campo dei tre criteri di differenziazione che si applicano alla definizione di ciò che si indica come *mimesis* (che uso, come ho premesso, tradurre con “rappresentazione” anziché con “imitazione”, seguendo l’indicazione di un moderno e importante commento al testo aristotelico),⁶ ovvero mezzi, oggetti e modo (il terzo dei quali è, appunto, la categoria platonica, relativa alla questione “chi parla?": l’autore, i personaggi, o l’uno e gli altri insieme). In tale contesto si introduce, appunto, il termine *drôntas*, commentato qualche riga dopo, che infatti rispetto al precedente *prâttein* distingue “agire” da “fare il dramma”.

Aristotele dichiara che i personaggi di Omero agiscono come quelli di Sofocle, in quanto a loro equivalenti per grado e dunque per tipologia di azioni, ma,

⁶ Seguo, qui come in altri miei interventi, la scelta operata da Dupont-Roc e Lallot (Aristotele 2011) la cui ragione è dichiarata nelle pagine introduttive: “Les connotations théâtrales de ce verbe et surtout la possibilité de donner pour complément, comme à mimeisthai, indifféremment l’objet-‘modèle’ et l’objet-produit – au lieu qu’ ‘imiter’ excluait ce dernier, le plus important – ne pouvaient qu’emporter la décision”. Del resto anche parlando, per esempio, dell’epopea o del romanzo sembra lecito ed utile definire la descrizione di un personaggio, più che “imitazione”, “rappresentazione” (come mostra, appunto, la resa attraverso la descrizione anzitutto dell’aspetto fisico e dell’attitudine dei personaggi, che tanto spazio ha anche nella tradizione moderna della didascalìa per il testo drammatico).

integrando quanto esprime il participio *pràttontas*, per dare conto della messa in forma di tale agire, egli paragona invece sotto il profilo della forma il tragico Sofocle al comico Aristofane. *Dròntas* viene dunque a specificare in questa direzione il carattere dei personaggi agenti (*pràttontas*) nella forma del dramma (*kai dròntas*). Esempio, a proposito della difficoltà di intendere ciò che tuttavia dovrebbe apparire chiaro – dunque utilmente citabile come esempio – il tentativo da parte di uno dei massimi conoscitori di ogni tempo della *Poetica*, Isaac Causabon, di emendare questo passo, correggendo gli accusativi *pràttontas* e *dròntas* in nominativi, pensando gli autori-attori come coloro che “mettono in atto” il dramma. Si tratta di una sottile, quanto fuorviante, forzatura del significato, laddove l’equivalenza formale tra le tragedie di Sofocle e le commedie di Aristofane riguarda il ruolo specifico dei personaggi drammatici. Radicale la conclusione che segue a questa precisazione, quindi per il ruolo di *dràn* e dei suoi derivati, laddove più in là, per esempio, Aristotele invita lo stesso poeta epico a scrivere dei *dramatikous muthous*, ovvero delle “storie in forma di dramma” (1459a).

Da qui il paradosso – mentre il filologo Causabon cercava, appunto, di dare maggior valore a questo dato di fondo, trasformando il complemento oggetto in soggetto – di una ricezione sostanzialmente ribaltata del senso della *Poetica*, con una reificazione nel “testuale” o nel “letterario” del campo aperto e diversificato del mimetico inteso nel senso del rappresentativo, in cui il filosofo collocava non solo l’epopea, recitata a viva voce, la tragedia e la commedia, ma anche il ditirambo, la danza e la pantomima, l’auletica e la citaristica.⁷

4. “Mettere in atto”

Torniamo alla questione che ci interessa principalmente, qui e in generale. Già nell’*Ars Poetica* di Orazio si legge, ai versi 129-130, con l’implicazione attraverso il consiglio del maestro all’apprendista drammaturgo di uno dei grandi serbatoi

7 Nel commento indicato alla n. precedente viene giudicata non convincente la spiegazione tradizionale, ovvero che il riferimento a questi strumenti indichi la musica di accompagnamento al ditirambo e al testo cantato, escludendo le prestazioni puramente strumentali, poiché più oltre si torna a citare i medesimi strumenti. Direi però che l’implicazione è qui analitica, ovvero gli strumenti sono considerati, nell’assenza del linguaggio, per la melodia e il ritmo, ovvero per quanto li caratterizza specificamente e non nel loro utilizzo di accompagnamento in un contesto rappresentativo.

dell'epica da cui si traevano drammi, la questione dell'adattamento teatrale del romanzo: "tuque / rectius Iliacum carmen deducis in actus", peraltro con una definizione terminologica esattissima, ovvero quella della *deductio in actus*.

Poemi e romanzi si sono sempre presi ad oggetto di riferimento in rapporto alla drammaturgia e, infatti, le tipologie di gran lunga prevalenti dell'epicizzazione o romanzizzazione del teatro consistono da una parte nel semplice prelievo dal tessuto narrativo di sequenze dialogiche (prendere porzioni di dialogo tra i personaggi dai romanzi o, ovviamente, trasformare il discorso indiretto in discorso diretto, secondo quella che Genette chiama vocalizzazione), oppure nell'assumere nel metterlo in scena il testo nella sua definizione di partenza, mista di descrizione e dialogo. Quanto Brecht raccomandava quali procedimenti in prova per evitare l'immedesimazione dell'attore nel personaggio (leggere le didascalie; trasporre la prima alla terza persona; trasportare il tempo presente in passato, o meglio si potrebbe dire in "preterito epico") coincide di fatto con alcuni approcci al romanzo nella sperimentazione teatrale a noi più prossima. Si pensi, per fare un unico esempio, al *Pasticciaccio* di Luca Ronconi (1996), che prende senza adattarlo per la scena il testo di Gadda e lo "distribuisce" ai personaggi principali e al "coro" secondo principi che, di fatto, coincidono come precise attuazioni con le categorie narratologiche (e non importa sapere se realizzate coscientemente in rapporto a queste), ovvero di ciò che le "figure" genettiane inquadrano con rigore cartesiano e descrittivo (e, citando Cartesio, anche filosofo del *larvatus prode*, con le problematiche aperture del metodo).⁸

Ronconi rinunciava in quel caso anche al narratore in scena o all'utilizzo di un narratore intradiegetico, ovvero al personaggio stesso a cui si permette di uscire momentaneamente dal piano o livello diegetico che lo caratterizza per parlare direttamente agli spettatori. I personaggi stessi assumono dunque, in questa prospettiva (nel senso genettiano della focalizzazione) non solo le "batute" che spettano ad essi, ma le porzioni del discorso del narratore esterno che li riguardano (le descrizioni, che sono "rappresentazioni" attraverso parole: da qui lo sfasamento tra l'assunzione "mimetica" e descrittiva) e le porzioni testuali che a ciascuno di essi si addicono secondo un principio del "vedere". La

⁸ Di grande rilievo e pertinenza la questione della modalità di lettura del testo (anche e soprattutto non drammatico) come procedimento o metodo di lavoro da parte di Ronconi, anche al principio delle prove a tavolino con la compagnia: argomento che merita senz'altro una più ampia considerazione. Cfr. Marchetti 2016, 11-39 e Ronconi 2019, 175-199 e 209-219.

presa di parola risulta, dunque, estensione del personaggio in quanto viene visto (descritto) dal narratore o in quanto egli vede. Ciò provoca, tra gli altri, due movimenti fondamentali. Il primo – particolarmente percepibile nella prosa ad alta intensità di caratterizzazione linguistica di Gadda – riguarda una polarizzazione uguale e opposta per direzione di svolgimento: l'italiano del narratore esterno si tinge e contamina della lingua del personaggio principale (il commissario Ciccio Ingravallo) e di altri personaggi e registri (con prevalenza netta del romanesco). Qui è ovviamente sul personaggio principale che avviene il più forte prelievo, dalla focalizzazione alla parola assunta. Il secondo riguarda – e qui viene spontaneo evocare Michail Bachtin e la sua idea di polifonia, trasportandola appunto dal romanzo alla parola teatrale – l'assunzione del linguaggio della folla, vuoi nella presa di parola plurale e indistinta (a “coro” o “unisono”), vuoi nella segmentazione del “testo”, che approda a una dimensione corale distribuendo brevissime prese di parola sulla scena a personaggi secondari o a “comparse” o “figuranti” che dire si voglia.

Se questo interessa il piano della “distribuzione” del materiale verbale di partenza del romanzo, in un senso diverso da quello del sistema del comune testo drammatico, un'altra singolare e principale determinazione riguarda la presunta impossibilità del dramma di sfuggire allo scorrimento lineare del tempo, ovvero l'idea della non reversibilità di questo, e concerne l'apertura a una scenificazione di una temporalità complessa, generalmente doppia. Ecco, dunque, i personaggi che possono entrare nello spazio e nel tempo delle azioni che stanno descrivendo a parole e “mimando”. Per esempio, il cugino della signora Liliana Balducci, assassinata nella sua casa, entrare ed uscire dalla “scena del crimine”, unendo le due sequenze temporali del ritrovamento del cadavere e dell'interrogatorio in cui egli lo rievoca. O, addirittura, e con maggiore ardirimento, ecco lo stesso cadavere martoriato della signora alzarsi dal pavimento, sedersi e raccontare agli spettatori (non ai personaggi appartenenti al suo livello diegetico) i suoi ultimi momenti di vita o il suo primo stato di morte: si tratta di una prospettiva che non è minimamente presente nel romanzo di partenza, se non ovviamente per il principio della focalizzazione (vedere o immaginare attraverso la mente di Liliana Balducci quel momento) e che può semmai ricordare – e potrebbe trattarsi di un punto di riferimento per lo stesso Ronconi – la “morta che narra” di *As I Lay Dying* di William Faulkner.

Altri esperimenti, alcuni particolarmente arditi, si potrebbero citare per quella che ho in altri interventi definito sommariamente come epicizzazio-

ne, tenendo sempre ferma sullo sfondo ovviamente la categoria brechtiana di riferimento, a proposito dell'assunzione del romanzo sulla scena dell'ultimo Novecento e degli anni seguenti. Ho, per esempio, analizzato il *Frankenstein* di Gustavo Tambascio (2010), che presenta un carattere essenziale di differenziazione rispetto alla costruzione del *Pasticciaccio* di Ronconi. Il romanzo di Mary Shelley offre, infatti, in partenza, un incassamento dei punti di vista e un ventaglio di prospettive assai più ampio di quello del *Pasticciaccio*, che resta un racconto retto da un narratore onnisciente. Il resoconto per lettera del Capitano e quelli del dottor Frankenstein e della sua "creatura", quest'ultimo in forma di racconto, sono posti l'uno dentro l'altro e destinati a una comprensione progressiva da parte del lettore. Come ho provato a rilevare nell'analisi indicata, un elemento capitale consiste nella contrapposibilità della possibilità del personaggio, che resta uno, di essere insieme in due piani temporali (Ronconi) allo sdoppiamento del personaggio (Tambascio): la "Creatura" fabbricata dal dottor Frankenstein, con la composizione di pezzi di cadaveri, appare infatti raddoppiata sulla scena, tra il passato in cui agisce il "mostro" non dotato di parola e comprensione e il presente in cui l'essere composito, che ha acquisito l'uso della parola (in francese!), può "raccontare" la sua storia. L'"io" più remoto – qui fortemente staccato rispetto all'esperienza comune – agisce dentro il racconto, animandolo, dell'"io" presente, dell'istanza appunto che nell'"io" verbale si identifica, sdoppiandosi in "personaggi" contrapposti.⁹

5. *Dialogo e visione*

Sono, come sempre, i riscontri a cavallo di esperienze e momenti cronologici diversi, di letterature e lingue diverse, a porre in vista elementi utili alla definizione di una questione teorica che riguarda il rapporto, più che di due "generi", di due istanze di cui stiamo ragionando. Un grande rappresentante del

⁹ Del resto tali prospettive – anche se in un contesto non di azione "realistica" ma sul piano del sogno o della visione – risultano attinte dalla drammaturgia della prima metà del Novecento: penso, per essermene occupato altrove, per esempio a *L'inconnue d'Arras* di Armand Salacrou (1935) dove Ulysse, dopo essersi sparato un colpo di pistola alla tempia, non solo ripercorre l'intera sua esistenza, ma incontra il rivale Maxim sdoppiato in due persone equivalenti a due differenti età della vita dell'amico-antagonista (Cfr. Vescovo 2007, 43-47).

romanzo che abbiamo definito “dialogico” nella letteratura italiana del secolo scorso, Elio Vittorini, non a caso contrapponeva alla sua scelta dialogica, quindi mimetica (evidente a partire da un titolo come *Conversazione in Sicilia*), un “romanzo saggistico”.¹⁰ Un romanzo in cui si danno recensioni di personaggi invece di personaggi, recensioni di sentimenti invece di sentimenti.

In un recente intervento su tali questioni – di cui riprenderò in questa sede alcuni argomenti ed esempi – avevo incluso come campione esemplificativo un romanzo recentissimo (allora, anzi, appena apparso): *Berta Isla* di Javier Marías.¹¹ Avevo scelto questo esempio per indicare un’istanza narrativa non solo non unitaria, ma stabilita senza alcun rapporto di incassamento (a differenza di quelle appena richiamate per *Frankenstein*), come se due narratori si fossero suddivisi il racconto. Questa ripartizione, non certo inventata qui – visto che possiede esempi ragguardevoli nella tradizione del XIX secolo – ma non particolarmente praticata, risulta tanto più evidente nell’impianto di Marías per la cornice da *spy story*, naturalmente derubricata dal genere e trasformata in istanza conoscitiva o ontologica.

A un narratore onnisciente ed extradiegetico spettano le parti I, II, VIII, IX; al personaggio femminile, cui il libro si intitola, le parti III, IV, V, VI, VII, X, e ovviamente il primo riferisce al lettore quanto il personaggio non potrà invece sapere e comprendere. Anche il lettore avvezzo a varie forme di sperimentalismo deve provare una qualche sorpresa quando, dopo le prime centoventi pagine del romanzo, improvvisamente si trova di fronte a questo inizio di capitolo: “Ho sposato Tomás Nevinson nel 1974...”. Come Berta attende a raccontare l’attesa per lunghi anni del ritorno del marito, o la notizia della sua morte, così ogni lettore deve, credo, attendere il ritorno del narratore onnisciente, perché completi il quadro con le informazioni che la protagonista femminile finirà col non possedere mai, nemmeno dopo la sorprendente riapparizione nella vita coniugale di Tomás.

Nella citata tradizione del romanzo ottocentesco certamente il caso più ragguardevole da additare e meditare è in questa direzione rappresentato da *Bleak House* [Casa desolata] di Charles Dickens (1852-53), che potrebbe anche costituire un punto di riferimento diretto, ovvero di ispirazione, per Marías.

10 Si vedano i contributi di Martina Sottana, che ripensano il nodo del “romanzo drammatico”, in andata e ritorno. Cfr. Sottana 2019, 205-224 e 2020.

11 Marías 2018. Cfr. Vescovo 2019, 169-189.

Anche qui il personaggio che conosce relativamente è colei che scrive, diciamo così, metà del romanzo: una donna, di nome Esther Summerson. Così i capitoli a lei intitolati risultano, blocco per blocco, a parte i primi due, aperti da un titolo ricorrente, anzi presentati come narrazione memoriale in forma di libro nel libro: Esther racconta. L'irruzione della voce che dice "io", identificata con un personaggio agente, appare improvvisa e senza mediazione, all'inizio del capitolo terzo, che si apre infatti con queste parole: "È per me molto difficile iniziare a scrivere *la mia parte di queste pagine*, perché so di non essere brava" (si noti, mio il corsivo: *la mia parte di queste pagine*). Mi sembra che le punte di scrittura più mirabili di questo straordinario romanzo si collochino nei capitoli dove non già un narratore ma un occhio pare scrutare l'intera storia, vedendo gli ambienti e i personaggi, descrivendoli in una "presa diretta", come per noi, lettori di una diversa età e usi a una diversa tecnica, funziona l'occhio di una cinepresa, di una telecamera o di un drone. Ecco, infatti, il punto essenziale: questo sguardo osserva e restituisce al tempo presente, seguendo i fatti o anche solo trovandosi in un determinato luogo in una determinata ora del giorno; Esther invece rievoca e quindi racconta al passato la sua storia. Certo, la critica anglosassone ha elaborato molto tempo fa – e grazie ad alcuni dei suoi narratori primi – la polarizzazione tra *showing* e *telling*, ma un caso di data assai alta come *Bleak House* offre una duplice determinazione di piano: una rappresentazione che si dà come trascrizione diretta della visione (ciò che potremmo definire, appunto, con l'esperienza di poi, "cinematografico"), senza attribuzione dell'occhio nemmeno ad un narratore; un racconto a questa giustapposto, al preterito epico, a carico di un personaggio-testimone, coi limiti della sua conoscenza dei fatti ed esperienza.

I casi da manuale sulla risoluzione di come raccontare una storia ci testimoniano, sul fronte del romanzo, di norma, una scelta netta tra la scelta della prima e della terza persona, eventualmente con i tormenti per essa (Dostoevskij che passa dalla prima alla terza per *Delitto e castigo* o Proust che compie il tragitto contrario per la *Recherche*). Oppure ci troviamo di fronte a disciplinati incasellamenti, come quelli offerti dai racconti nel racconto, dall'incastro di lettere, diari, manoscritti, a giustificare la scelta di una prospettiva plurima o alternata. Ho citato poco sopra *Berta Isla*, che avevo come ho ricordato coinvolto brevemente, fresco di stampa, in un precedente intervento sulla questione di teatro e romanzo, e posso ora aggiungere il nuovo, successivo, romanzo di Marías che lo riprende e in qualche modo lo continua, a distanza di tre anni,

intitolato *Tomás Nevinson*.¹² Si tratta appunto dell'agente segreto dei servizi britannici, marito di Berta, intorno cui si stendeva il terreno dell'indeterminato e dell'inconoscibile per la donna che diceva "io" in una parte cospicua del precedente romanzo e che doveva dunque essere colmato in quello, come abbiamo già ricordato, per il lettore dall'intervento del narratore esterno, onnisciente. Nel nuovo romanzo il fuoco della narrazione risulta totalmente a carico di Tomás, con una conduzione a un grado estremo e significativo della sua scarsa e dubbiosa conoscenza dei fatti, posto che qui nessun narratore esterno interviene a completare ciò che le indagini dell'agente segreto non riusciranno a scoprire. Diversamente significativo risulta qui, quindi, il rapporto istituito tra la "persona reale" Tomás Nevinson nella narrazione dei fatti fornita dal personaggio e l'identità di copertura che questi assume per compiere la propria missione. L'improbabile identità di tale Miguel Centurión Aguilera, insegnante di lingua inglese, apre a una determinazione (anzi, a una indeterminazione) in cui il piano di "realtà" della storia diventa a propria volta, o alla seconda potenza, invenzione romanzesca. La vita fittizia e il travestimento nel personaggio producono addirittura l'ambientazione in una città spagnola del nord-ovest, di cui il personaggio-narratore dichiara conveniente tacere il nome, sostituendolo con un nome di fantasia: la topografia dell'immaginaria Ruán si confronta ed oppone così a quella delle città reali, con indicazione puntuale di luoghi e strade, di Madrid o Londra in cui Tomás smette appunto i panni di Centurión (Marías 2022, 136 ss.).

Ho visto, nelle recensioni e negli articoli dedicati dalla stampa periodica al romanzo, i riferimenti andare soprattutto al lato più scoperto di questa determinazione romanzesca, ovvero alle coordinate di più esplicita *mise en abyme*: in particolare in relazione alla figura del giornalista di provincia a cui l'agente segreto, fingendosi un professore con ambizioni di tentare il romanzo, si rivolge, fingendo appunto di voler trasformare in narrazione i casi della vita cittadina. Che Marías attribuisca al cronista di provincia José Corripio, il cui *nom de plume* è Florentín, il soprannome di Fagin, chiaramente ispirato al losco personaggio di *Oliver Twist* di Dickens, risulta una marca di metatestualità romanzesca esibita (che, peraltro, rafforza i miei precedenti sospetti sul rapporto della distribuzione tra personaggio femminile narrante e narratore onnisciente del precedente Berta Isla in direzione di Dickens). Di questa *mise en abyme*, ai limiti della metales-

12 Marías 2022.

si (ovvero sulla soglia della distinzione dei piani diegetici della realtà della storia romanzesca e del racconto), mi colpisce però, più che il dato esibito, il carattere rappresentativo, che costituisce invece per esse il nesso centrale e caratterizzante. Florentín-Fagin rivolge, infatti, questa domanda alla persona che si presenta a lui sotto l'improbabile nome di Miguel Centurión, e che ha appena giustificato le sue curiosità su persone e fatti della vita cittadina ai fini del suo progetto romanzesco: "Mi dica una cosa che mi interessa, che mi affascina: può essere che in questo stesso momento, senza saperlo, noi stiamo rappresentando, o provando, una scena del romanzo?" (Marías 2022, 301). Il ricorso a due parole del lessico teatrale – recita e, ancor meglio, prova – non lascia qui spazio a dubbi, relativamente a una definizione più sottile e individualizzante. Non solo siamo qui di fronte alla (ben nota) condizione di chi si scopre personaggio dentro a una narrazione fittizia (quello che si usa chiamare il "brevetto Pirandello", posto che Pirandello si è intestato un procedimento già da altri sperimentato), ma precisamente all'esperienza che conduce alla separazione dell'attore dal personaggio che esso rappresenta. Ecco, a mio avviso, il procedimento centrale e caratterizzante la "seconda puntata" della storia di Berta e Tomás, nella polarizzazione sospensiva e incerta dal punto di vista di quest'ultimo, ma senza più il soccorso al lettore di un narratore esterno ed onnisciente che chiarisca e completi l'informazione. Esattamente il pendolarismo, se si vuole il distacco, tra l'io che racconta e pensa (il suo piano complesso di supposizioni e ipotesi, che non approda ad alcuna certezza o dato di fatto, in un'indagine che resterà senza individuazione sicura) e il personaggio che egli assume. Quanto risulta espresso dall'oscillazione del pronome personale, che non a caso si affaccia precisamente proprio in questa pagina della parte ottava del romanzo. Tomás, che dice io, lascia la focalizzazione alla terza persona dell'identità fittizia che egli assume, a Centurión. E continuiamo, dunque, con la risposta alla domanda di Corripio-Florentín-Fagin che abbiamo poco sopra riportato:

– Non ne dubiti, Florentín. Questa scena sarà nel libro, con i suoi abbellimenti, ovvio. Tutto dipende da come ci comportiamo. Chissà se saremo all'altezza, – rispose Centurión. Il suo largo sorriso indicava che stava scherzando. O che scherzando diceva la verità.

Capì che a partire da quel momento il direttore dell'"Esperado" si sarebbe sentito davanti a un pubblico, un pubblico più misterioso ed esigente [...]; si sarebbe comportato come un grande attore consapevole che su di lui si posano sguardi pieni di aspettative. Era bastato suggerirgli l'idea che qualunque cosa dicesse o facesse, qualunque gesto e parola, sarebbero serviti alla creazione di un personaggio romanzesco, e magari anche cinematografico, più avanti, chi poteva dirlo? (Marías 2022, 301-302)

Significativa, appunto, l'oscillazione dall'io all'egli, laddove Tomás racconta la sua. Più oltre ai giochi di riflesso, l'indeterminazione tra i poli del personaggio e dell'attore apre alla prospettiva più forte del romanzo. Si vedano le azioni estreme o il loro tentativo di realizzazione, oltre la volontà, e in particolare l'"esecuzione" di una possibile terrorista di cui Tomás è incaricato, nella caratterizzante alternanza dei piani di chi si accinge a compiere il fatto e di chi ne offre il resoconto. ("Continuò a non guardarla in faccia", "La tirò per i piedi, afferrandole le caviglie" / "Allora non ce la feci più", eccetera: pp.538-541). Peraltro con implicazione di un nucleo significativo di battute prese da tragedie di Shakespeare, secondo un procedimento che non è venuto meno nei romanzi più recenti di Marías rispetto a quelli, di data precedente, in cui battute shakespeariane venivano impresse nel titolo, come principio di irradiazione della fabula, da *Mañana en la batalla piensa en mí* (1992) a *Un corazón tan blanco* (1994).

Se la direzione che Vittorini definiva "saggistica" in opposizione alla scelta del romanzo dialogico risulta centrata sull'analisi e anzi l'autoanalisi a carico del personaggio, è significativo constatare come Uomini e no comprendesse, in capitoli distinti dal copro corsivo, interrogazione del personaggio principale da parte dell'autore. Un personaggio cui egli, peraltro, affida una parte del suo vissuto trasfigurato in termini romanzeschi. Non so se si possa dare rapporto o memoria di questo precedente in Marías, ma mi sembra, in ogni caso, significativa la condizione di clandestinità e di copertura del partigiano che agisce e parla nel romanzo di Vittorini, la cui identità risulta coperta non da un realistico "nome di battaglia" ma da una sigla (Enne 2).

7. Dialogo e didascalia

Se i romanzi di Marías (classe 1951) presentano generalmente un ridotto tasso di dialogicità tra i personaggi e una scelta centrale per l'analisi introspettiva o la "recensione" a carico dei personaggi e dell'autore esterno, quelli di Mario Vargas Llosa (classe 1936, ma tuttora attivo e prolifico) si possono senz'altro eleggere a rappresentare, non solo nella narrativa di lingua spagnola, la categoria del romanzo dialogico del secondo Novecento e del nuovo millennio: ovviamente non la sola forma praticata dall'autore, ma certo la più utilizzata e partecipata. E basti citare il titolo della sua opera, peraltro

giovanile, più alta e complessa: naturalmente *Conversación en La Catedral* (1969).¹³

Ho considerato in altri contributi le messinscena prossime e contemporanee di romanzi della categoria che Enrico Testa ha definito “di relazione”, dove appunto il “personaggio relativo” va inteso non nel senso della statura minore ma nell’opposizione al personaggio cosiddetto “assoluto”, nel senso del latino *ab-solutus*, privo di legami, ovvero della voce sola che detiene interamente il racconto nella tradizione che trova in Kafka e Beckett i suoi massimi esempi.¹⁴

13 Un altro narratore di lingua spagnola, latino-americano, offre un catalogo esteso di forme di quella che ho chiamato drammatizzazione del romanzo. Si tratta di Manuel Puig e, ovviamente, il titolo più rappresentativo va indicato senz’altro in *Boquitas pintadas* (1968: in italiano *Una frase, un rigo appena*) –, a cui ci si può rapidamente riferire per un campionario assai ricco di forme (romanzo epistolare, forma diegetica pura, scomposizione da sommario, verbale, articolo di giornale eccetera) e soprattutto di forme monologiche o dialogiche assortite, che vanno dal flusso di coscienza (per esempio su canzoni intonate su motivi di tango) al dialogo amputato della parte del secondo interlocutore (al telefono, al confessionale), al dialogo con la parallela registrazione del pensiero dei dialoganti (la trasformazione in un protratto “a parte” del flusso del pensiero che il romanzo del Novecento ha frequentemente evocato nel dialogo), e ancora la conversazione di due personaggi in cui si incastra il sonoro di una radionovela trasmessa in quel momento e che raddoppia e confonde il piano colloquiale (ciò che sarebbe perfettamente distinto in una rappresentazione teatrale o in un film si complica sulla pagina, dove tutto diventa battuta virgolettata). *Boquitas pintadas* risulta, insomma, esemplare per ricchezza e, al tempo stesso, rispetto agli esempi canonici della sperimentazione novecentesca (a partire dall’*Ulysses*), tanto più significativo perché applica le prospettive sperimentali di una varia messa in forma alla materia del romanzo popolare o d’appendice. Non è forse un caso che una delle più ardite sperimentazioni sulla telenovela, nella prospettiva dell’assunzione teatrale della sua forma (a partire dalla scansione in un teatro “a puntate”) spetti, un quarto di secolo dopo, al termine dei percorsi più terrifici della storia di quel paese, a un altro argentino, Rafael Spregelburd, con la sua teatro-novela *Bizarra*. Una saga argentina (2003: ne ho scritto nel libro citato più sopra a n 2). Semmai l’immaginazione cinematografica (come poi quella televisiva) che nutre la scrittura di Puig nelle sue varie declinazioni – oltre le forme del romanzo moderno e oltre alle altre sollecitazioni, dal dramma radiofonico alla canzone e così via – mette al centro il tema essenziale, che vale anche nel rapporto teatro-romanzo. Potremmo dire, come la drammaturgia del Novecento investe nel rapporto dell’ampliamento delle forme tradizionali, soprattutto per la complicazione di spazio e tempo, nella trasposizione dell’istanza narrativa, così un filone del romanzo del secondo Novecento investe su una complicazione di risorse, come quelle dialogiche appunto, in un cimento parallelo, che riguarda l’immaginazione teatrale e poi cinematografica e televisiva.

14 Cfr. Testa 2009.

Anche il flusso di coscienza ha avuto ricadute sceniche nella tradizione teatrale a noi prossima, come forma di parola diretta, al di qua della scansione discorsiva e della disposizione sintattica, prossima alla dimensione mentale. Il procedimento, del resto, così presente nella letteratura del Novecento, invita, come è stato illustrato per il suo massimo ed estremo applicatore, il lettore ad “eseguire” la scrittura ad alta voce. Mi riferisco, in particolare, al Beckett de *L'innomable*, ora ristampato con uno splendido saggio introduttivo di Gabriele Frasca.¹⁵ Qui si mostra come la voce privata di “io” e di memoria debba essere assunta, praticamente o idealmente, “ad alta voce” da un lettore-esecutore e come delle tre istanze del discorso (se si vuole, dei fondamenti di quelle che si dicono le tre unità aristoteliche), una sola appaia alla fine determinante, come Beckett esplicita traducendo il suo testo dal francese all'inglese, dopo essere diventato un grande e fortunato drammaturgo. Non chi parla e quando parla, ma dove (o da dove) sta parlando: l'individuo, incerto sul suo stato e sul suo tempo, dovrà comunque ora, in diversi “ora” di attuazione, collocarsi, leggendo quelle parole e dicendo “io” (e si tratta, poiché Beckett è stato un grande lettore di Dante, di una forma di corrispondenza che si trova, certo in una definizione forte e totalizzante, nella *Commedia*). Questo per l'approdo più ardito che nella tradizione del Novecento conosca il flusso di coscienza, o monologo interiore che dire si voglia, e per il personaggio “assoluto” (secondo la categoria di Testa): tanto più *ab-solutus* in quanto solitario ed evanescente, addirittura innominabile, nel senso letterale del termine.

Se il teatro si impossessa del procedimento del flusso di coscienza, e soprattutto ai limiti della figurabilità o rappresentatività, sarà utile osservare come, parallelamente, sul versante o fronte del romanzo si sia svolto un cimento parallelo, in un'esperienza in cui uno degli elementi essenziali è costituito proprio dalla scelta dialogica, ma in una complicazione e sperimentazione rispetto alle “normali” forme della tradizione drammatica che il romanzo ha da questa ereditato nel tempo della sua caratterizzazione. Si tratta di un procedimento o di un filone di cui si può indicare un punto di partenza, o di raggiunta visibilità, in grandi esempi che pongono come caratterizzante la dimensione dialogica, per citare un po' alla rinfusa, in Faulkner (soprattutto il già citato *As I Lay Dying*, 1930), in Ivy Compton Burnett ed Elio Vittorini (da rileggere con più attenzione, credo, e da comprendere per il debito col “teatro”), o in Rafael Sánchez Ferlosio (*El Jarama*,

15 Cfr. Beckett 2018, V-XLIV.

1954-55), per citare dei titoli di primo riferimento. A ciascuno di questi e ad altri testi ho dedicato qualche pagina o qualche riga nel mio *A viva voce*, che nella sua ultima parte provava a giustapporre le prospettive del romanzo dialogico e le sperimentazioni sceniche del secondo Novecento, specie in rapporto al romanzo ma non solo e del teatro cosiddetto di regia, ma non solo.

Il più alto risultato, anche in senso formale, della carriera di Vargas Llosa, come premesso, si identifica sicuramente con *Conversación en la Catedral*, a cui farò dunque brevemente riferimento, chiudendo, per esemplificare il grado di complicazione del ritorno “dialogico” o “drammatico” che dire si voglia, sulla sponda simmetrica a quella dell’impossessarsi del teatro del Novecento e oltre dell’istanza narrativa:

- Si è sposata con quel ragazzo che veniva per casa, – dice Santiago – Popeye Arévalo. Il lentigginoso.
- Quello rosso con le lentiggini, – dice Ambrosio – Il figlio del senatore don Emilio Arévalo, certo. Si è sposata con lui.
- E anche io mi sono sposato – dice Santiago.
- Anche lei, signorino, giovane com’è – Dice Ambrosio (Vargas Llosa 1998).

Siamo di fronte a un pugno di battute di botta e risposta, all’inizio della conversazione di Santiago e Ambrosio: una normale conversazione. Il fatto è che le battute qui riportate tutte di seguito si leggono alle pagine 29, 32, 51 e 52 (cito dalla traduzione italiana). Le conversazioni della sorella di Santiago, Nené, di Popeye il lentigginoso, dei genitori dell’uno e dell’altro si incastrano a questa breve serie di battute, ed ognuna di esse è la chiave che apre a un’ampia prospettiva memoriale. Gli interlocutori dicono e pensano, e il tempo presente della conversazione nel sordido bar si apre a vari e complessi disse e pensò, situati a vari livelli del passato. Parole e dialoghi arrivano però al lettore anche da personaggi e situazioni che non sono stati ancora introdotti e rispetto ai quali, dunque, la comprensione e ricomposizione non potrà che essere forzatamente retrospettiva. Parole e dialoghi che nessuno dei due dialoganti ha, in molti casi, ascoltato, ma che solo l’autore può avere nella sua mente presenti.

Il primo capitolo contiene la ricerca da parte di Santiago Zavala del cagnolino Batuque presso il canile-mattatoio, l’incontro con Ambrosio, ex autista di suo padre, e l’intera durata della “conversazione” dei due ne *La Catedral*, il ritorno a casa di Santiago: esso espone il primo livello temporale, in cui tutti gli altri sono evocati. Il secondo capitolo si apre con la descrizione di Popeye Arevalo e Teté

Zavala sulla spiaggia di Miraflores, prima però delle battute appena citate, che offrono il raccordo delle loro persone al piano principale. Cayo Bermudez, che porta sulle sue spalle la presa del potere di Manuel Arturo Odría, appare all'inizio del terzo capitolo e la sua collocazione in rapporto ai personaggi principali – la Storia del Perù in rapporto alla “vita familiare” – richiederà al lettore un tempo di collegamento molto più lungo e complesso. Si suole paragonare il romanzo di Vargas Llosa a un grande affresco o a un film, ma la sua natura è piuttosto nella complicazione della “naturalità” della forma-dialogo, posto che il lettore non si misura con descrizioni dentro a descrizioni (visioni nella visione, come appunto in un film), ma di flusso di spezzoni di dialoghi in un dialogo.

Ho usato altrove l'immagine del “dialogo a costellazione”, pensando soprattutto a quella che con tale nome definisce le forme poetiche non lineari, a partire dal caso esemplare del *Coup de dés* di Mallarmé. Il visivo – nel nostro caso in un'assunzione metaforica – vale ridefinendo il facile paragone filmico in tale direzione, che è quella di un'immagine complessiva, come si diceva un tempo di un paradigma, non di un sintagma, nel senso dello scorrimento e dello svolgimento. Si potrebbe anche chiamare a soccorso la notissima figura di Benjamin, nel riferimento a quella dialettica che recupera per lampi rivelatori nel presente il passato e, dunque, la possibilità di una sua comprensione o addirittura “redenzione” nella “dialettica in arresto”. Soprattutto la prima parte del romanzo di Vargas Llosa cresce a ritmo parossistico e a frammentazione tanto più forte nell'intreccio dei dialoghi, in una costellazione appunto in cui la storia familiare e personale diventa storia collettiva, di rivoluzioni e repressioni, di violenza e dittatura, di ascesa e precipizio di un paese. I capitoli sulla presa del potere del dittatore Odría raggiungono, non a caso, il massimo della scomposizione e dell'incastro di plurimi dialoghi e racconti, fino a una sorta di calor bianco (chi sta parlando? a chi? in che tempo?, sono le domande che si rivolge il lettore). Immagino che Vargas Llosa abbia composto parte per parte, in forma semplice, e poi incastrato le varie trame dialogiche che la pagina ci presenta in un intreccio solo apparentemente confuso.

Forse qui – in questa struttura di grande complessità – si può indicare il massimo punto di cimento e approdo delle ambizioni del romanzo, che trovano proprio nel sistema del dialogo, espanso, frammentato, moltiplicato, sospeso nel tempo, il suo essenziale riferimento. Che Vargas Llosa – come del resto Balzac – abbia cominciato come drammaturgo non è un caso.

Un indice rilevante è offerto, specie nelle scene al passato, dall'evidenza del ricorso al discorso indiretto libero accanto al dialogo con didascalia dichiarativa; per esempio:

Il senatore lo stava aspettando: vieni lentiginoso, avrebbero fatto quattro chiacchiere. Si chiusero nello studio e il senatore, aveva sempre intenzione di studiare architettura? Sì papà, certamente. Solo che l'esame di ammissione era così difficile, se ne presentavano un mucchio e ne passavano pochissimi. Ma lui ce l'avrebbe messa tutta, papà, e forse lo avrebbero ammesso (Vargas Llosa 1998, 27).

E si vedano anche le implicazioni microscopiche: “Il tenente bussò alla porta e sentì dei passi e una voce, chi è” (49). (Il “chi è” non è virgolettato, ma segue appena staccato da una virgola; così sopra “e il senatore,” stacca l’“aveva” che segue non come verbo a questi riferito, ma come domanda che il senatore rivolge al figlio.) Una lettura ad alta voce – anche inconsapevole dei passaggi – restituisce questo “flusso” a un'evidenza più forte.

Mentre i dialoghi possono essere sempre intesi come ritagliati da un continuum di conversazione, quindi dotati in partenza di natura oggettiva – di grado drammatico o attivo, insomma – il discorso indiretto libero segnala un assorbimento, o se si preferisce un'emersione, della parola del personaggio nel racconto del narratore che la ingloba. Il romanzo inizia con Santiago che guarda la strada – “senza amore: automobili, edifici disuguali e scoloriti, scheletri di pubblicità luminosa che ondeggiavano nella nebbiolina, il mezzogiorno grigio” – mentre il personaggio si interroga e pensa: “Lui era come il Perù, Zavalita, a un certo punto si era fottuto. Pensa: in quale?” (5). Ma anche qui, in realtà, è il narratore a interpellare il “suo” personaggio, a cui affida, con debito travestimento romanzesco, la propria esperienza giovanile e la propria maturazione. Raccogliamo da questa struttura di appellazione – Santiago si interroga (o l'autore lo interroga) – la figura del diminutivo-affettivo (Zavalita).

Ma c'è soprattutto un articolo di Vargas Llosa del 1979 (edito nella rivista *America*), che mi sembra toccare un punto nodale per la questione del “romanzo dialogico” del secondo Novecento. L'intervento si intitola “Come nasce un romanzo”, si riferisce al successivo *Pantaleón y las visitadoras* (1973) ma riguarda, in realtà, l'intera scelta prioritaria del dialogo e il rapporto con la descrizione, in questo caso, qui attuata, inclusa in esso.¹⁶

16 Vargas Llosa 2001. Il saggio “Come nasce un romanzo” è riprodotto nell'edizione italiana del romanzo.

Tema o dato generale è nell'evaporazione della descrizione-commento che caratterizzava nel romanzo ottocentesco l'equilibrio di diegetico e mimetico. In quel modello romanzesco che ambisce a rappresentare e quindi a "sostituire" il mondo e che Vargas Llosa identifica soprattutto con Balzac – si imprima nella memoria questa splendida definizione tratta da queste pagine: l'ambizione del romanzo consiste nel cercare di "opporre alla realtà un oggetto che le sia in apparenza equivalente" (Vargas Llosa 2001, XIII), dove centralissimo è quel "in apparenza". A sostituire non solo il mondo, ma anche il teatro: "vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteil". "Ah! sachez-le: ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. All is true, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être", eccetera, per citare Balzac (1995, 48-9).

Nel romanzo in cui racconta i suoi anni di formazione – letteraria e sentimentale – ovvero *La tía Julia y el escribidor* (1977), Vargas Llosa mette in campo nei capitoli pari le prove di scrittura (anzi, le trascrizioni romanzesche: perché di drammi si tratta e dovrebbero dunque essere composti in forma dialogica) del prolifico autore di radionovelas Pedro Camacho, parodia di una funzione-Balzac ridotta alla letteratura di consumo o d'appendice, peraltro tanto più "popolare" in quanto destinata alla radio e non alla pagina scritta, alla portata di semicolti e analfabeti. A Pedro basta una pianta di Lima, città che egli non conosce essendo boliviano, appesa di fronte alla macchina da scrivere e coperta di bandierine che distinguono sommariamente i quartieri dei ricchi dalle favelas, per un primo colpo d'occhio, di riduzione romanzesca della realtà, e per partire in quarta con le sue trame.

Pedro Camacho può immaginare quel che gli serve di Lima anche senza averne percorso le strade, in base a ciò che dal romanzo si attendono lettori o ascoltatori. Egli non perde tempo, del resto, con letteratura del passato e possiede solo una raccolta delle frasi celebri dei più famosi letterati, che gli offre citazioni per ogni occorrenza (e Shakespeare funziona sempre, tra essi, come vasto e privilegiato repertorio, ovviamente in un senso più corrivo rispetto a quello sperimentato da Marias). Ecco il punto, tornando al romanzo di cui stavo discutendo: Pantaleón rischia di essere divorato dalla foresta amazzonica, dal paesaggio, perché la natura a differenza dello spazio metropolitano, conosciuto palmo a palmo o riducibile ai cliché della tradizione romanzesca, non appare dominabile secondo questa tecnica.

Serve andare nella foresta – come dichiara di aver fatto Vargas Llosa – per scrivere o rivedere un romanzo ambientato nella foresta? Forse no o, per dir meglio, facendolo si evita di cadere nella stessa trappola in cui, a detta dell'autore, caddero prima i romanzi “regionalisti” latinoamericani degli anni venti e trenta (Arturo Cova, Ricardo Güiraldes): “in quei romanzi, il paesaggio finiva per divorare i personaggi; quel paesaggio è di una forza, di una potenza tale, che alla fine sono gli alberi, le pianure, gli elementi naturali ad avere vita, non gli uomini” (Vargas Llosa 2001, XIV). Affermazione che può essere vera anche per Lévi-Strauss e per l'indefinibilità della classe di appartenenza del suo capolavoro *Tristes tropiques*. La natura è antiromanzesca si potrebbe postillare (il che è vero, infatti, fin dal *Robinson Crusoe*, romanzo fondativo non già del racconto dello spazio di natura ma di domesticizzazione della dimensione del “selvaggio” e che per questo, opportunamente, può essere indicato come esempio di genere “borghese”, come ha giustamente insistito recentemente Franco Moretti).¹⁷

La riflessione di Vargas Llosa, dunque, radicalizza un problema – o un nodo formale – che caratterizza l'intera tradizione del romanzo che abbiamo definito “dialogico”. Non è, in realtà, il timore che i personaggi siano divorati dalla foresta a far mettere tra parentesi la descrizione ambientale, quanto piuttosto quest'ultima fa emergere nella sua diversità di registro e applicazione al mondo le ragioni fondamentali di una scelta che riguarda più largamente l'esperienza del romanzo contemporaneo, il suo distanziarsi dal modello ottocentesco. E forse la foresta non è quella amazzonica ma quella della descrizione romanzesca. Questo romanzo, in ogni caso, compie una scelta radicalmente opposta rispetto a quella di forme che (come nel caso del *Nouveau roman*) si concentrano sulla descrizione-scomposizione atomica, abolendo il personaggio. E citiamo il passo essenziale; si noti che Vargas Llosa parla esplicitamente di “didascalie”:

Una storia raccontata dall'inizio alla fine in forma di dialogo solleva il problema delle didascalie: bisognava indicare chi era a parlare. Il romanzo si congelava e ogni volta che passava per le didascalie entrava in una zona morta. [...] escogitai una formula per dare vita a quel linguaggio morto, la cui unica funzione era di indicare chi parlava e chi ascoltava o a chi si dirigeva colui che parlava. Facendo un uso diverso delle didascalie pensai di farvi entrare quello che mancava, vale a dire lo sfondo, l'ambiente, il mondo in cui si svolgeva la storia. [...] Così, cercando di vivacizzare il linguaggio delle didascalie, pensai che il paesaggio, l'am-

17 Cfr. Moretti 2017.

biente, l'atmosfera, i luoghi, le cose, gli indumenti, avrebbero potuto dare una vibrazione particolare a quel linguaggio morto (2001, XIII-XIV).

L'implicazione della descrizione nella "didascalia" si è affermata, in realtà, da molti decenni nel romanzo. L'innovazione di Vargas Llosa risiede in un'attuazione particolare: quella della sconnessione di tempo della parola e di tempo dell'azione, che viene così formulata: un "[romanzo] dialogato che dovesse prendere forma mediante una conversazione, una specie di dialogo plurale, che non avrebbe rispettato le convenzioni di tempo e di luogo, che sarebbe saltato in modo disinvolto dal presente al passato e dal passato al futuro, da Lima a Iquitos e da Iquitos alle guarnigioni di frontiera". L'esperienza della ricomposizione memoriale del tempo dell'esperienza e della storia dei frammenti di dialogo si sdipana, insomma, nella non coincidenza del tempo della parola e del tempo dell'azione.

Se la descrizione esterna, insieme al commento – vale a dire gli elementi caratterizzanti l'istanza diegetica – spariscono e si coagulano nella sintesi didascalica (o nell'intromissione del pensiero per via di focalizzazione), si rende evidente la tensione verso la forma drammatica, in un movimento esattamente opposto, e quindi simmetrico, a quello che in molta drammaturgia (ancora: Pirandello, Valle Inclán) testimonia una volontà di implicazione della diegesi nel dramma. Ho meditato sulla questione in altre occasioni, a partire dagli esempi costitutivi di questa tradizione dell'irrocervo, su tutti le varie redazioni di *La tentation de Saint-Antoine* di Flaubert e *Le martyre de Saint-Sebastien* di D'Annunzio.

Vargas Llosa – che nasce come drammaturgo (e drammaturgo della complicazione mimetica) – realizza qui una sconnessione di rilevante interesse, che rappresenta una vistosa demolizione di un vero e proprio luogo comune, per cui la narratologia (e lo stesso Genette) definisce "scena" quelle porzioni del romanzo contraddistinte dal dialogo, in cui il tempo della storia e il tempo del racconto si suppone coincidano, dando per scontato che il teatro si regga inderogabilmente sull'isocronia e la non reversibilità temporale. Non serve però attendere Brecht che evoca il tempo lungo del disgelo in un breve dialogo de *Il cerchio di gesso del Caucaso* in cui gli interlocutori sentono delle gocce cadere dal tetto, poiché il colloquio di Amleto con lo Spettro del padre, per quanto si possano dilatare e rallentare le battute recitandole, non arriverà mai a coprire "realisticamente" le ore che vanno dalla mezzanotte all'alba in una lettura ad alta voce o in una messa in scena.

La non corrispondenza tra parola e azione è il dato evidente dei capitoli dialogici di *Pantaleón y las visitadoras*, dove si può andare e tornare dalla foresta amazzonica in città mentre un personaggio pronuncia appena una frase. E possiamo decidere, a piacere, se la frase è la forma sintetica – in discorso diretto – che compendia lunghi e replicati discorsi o se la didascalia rappresenta la compressione di molte azioni ripetute, specie se azioni di abitudine. Ed entriamo così, sempre ricorrendo al lessico dei narratologi, nel terreno della frequenza.

Vediamo un esempio (non particolarmente estremo) del procedimento: il doppio dialogo del capitano Pantaleón, incaricato dai superiori di aprire segretamente un servizio di prostituzione (le visitatrici) per venire incontro ai bisogni dei soldati ed arginare le violenze sulla popolazione dei luoghi più remoti di servizio. Da una parte il tenente Bacacorzo gli riferisce delle decisioni prese nelle alte sfere dello Stato Maggiore, dall'altra il capitano – che nulla può rivelare della missione che si appresta a compiere – viene interrogato dalla moglie e dalla madre incuriosite:

- Neanche i vicini devono sapere che sei un capitano? – frega vetri, lava pavimenti, imbianca pareti, si inquieta Pochita.
- Sicché quanto mi succede è tremendo, – si guarda intorno con apprensione, gli parla vicinissimo all'orecchio il capitano Pantoja. – Come fa a organizzare un Servizio di Visitatrici una persona che non ha mai avuto contatti con visitatrici in vita sua, Bacacorzo.
- Una missione speciale – lucida porte, foderà con carta armadi, appende quadri Pochita. – Lavori per il Servizio Segreto? Ah, adesso capisco tutto questo mistero, Panta.
- Mi immagino quelle migliaia di soldati che aspettano, che confidano in me, – ispeziona le bottiglie, si emoziona, fantastica il capitano Pantoja, – che contano i giorni e pensano arrivano, adesso arrivano, e mi si rizzano i capelli in testa, Bacacorzo.
- Che segreto e segreto militare, – riordina armadi, cuce tendine, spolvera paralumi, avvita lampadine la signora Leonor. – Segreti con la tua mamma? Racconta, racconta.
- Io non voglio deluderli, – si angoscia il capitano Pantoja. – Ma da dove cazzo comincio?
- Se non mi racconti peggio per te, – rifà letti, stende tappeti, vernicia mobili, sistema bicchieri, piatti e posate nella credenza Pochita. – Niente più grattatine dove ti piace, niente più morsetti all'orecchio. Come preferisci, caro mio.
- Dall'inizio, capitano, – lo incoraggia con un sorriso e un brindisi il tenente Bacacorzo. – Se le visitatrici non vanno al capitano Pantoja, il capitano Pantoja deve andare alle visitatrici. Mi sembra che sia la cosa più semplice.
- Fai la spia, Panta? – si frega le mani, contempla la stanza, mormora come l'abbiamo migliorata questa stamberga, vero, signora Leonor? Pochita – Come al cinema, Oh, amore, che emozione (Vargas Llosa 2001, 19-20).

Il procedimento – che raggiunge livelli ipnotici nell'intreccio dei piani discorsivi e memoriali in *Conversación en La Catedral*, fino all'incandescenza dei capitoli più arditi – si mostra qui in proporzioni più facilmente scrutabili, posta anche l'intonazione sostanzialmente ironica e divertita (Vargas Llosa dice "umoristica") dell'intero romanzo. Uno scarto significativo è però costituito, come premesso, dalla fitta costipazione di azioni che accompagna come didascalia la singola battuta, specie nei lavori domestici eseguiti da moglie e madre. E la stessa didascalia può contenere nella forma del discorso indiretto libero (potremmo dire della didascalia indiretta libera, tentando una coniazione) il discorso diretto implicato e non virgolettato, come se si trattasse di una delle azioni, perché evidentemente parola toccata dalla frequenza ("mormora come l'abbiamo migliorata questa stambergia, vero, signora Leonor?"). Non solo, ma di qui possiamo comprendere come il discorso indiretto libero penetri lo stesso piano della parola del narratore esterno, fin dalle prime battute:

- Sveglia, Panta, – dice Pochita. – Sono già le otto. Panta, Pantita.
 - Già le otto? Accidenti, che sonno ho, sbadiglia Pantita
- (Vargas Llosa 2001, 3).

Il narratore può, anche nelle didascalie più essenziali, focalizzare il nome del personaggio principale, che è quindi il capitano Pantoja quando si muove per le stanze delle caserme e per il quartier generale dell'esercito, o Pantita quando dialoga con la moglie, che sarà parimenti Pochita, nel travasarsi del nomignolo vezzeggiativo al piano della parola del narratore. Il discorso indiretto libero – spesso erroneamente confuso con il flusso di coscienza – rappresenta la forma caratterizzante la complicazione nell'istanza narrativa nel regno dei personaggi "relativi", ovvero della dimensione dialogica, drammatica, della sua espansione e potenziamento. E non è un caso che proprio qui il dove – che abbiamo prima evocato come residuo minimo o luogo della voce a proposito di Beckett – si intrecci, complichi, sospenda.

Bibliografia

- Aristotele, *La Poétique*. 2011. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc e J. Lallot. Paris: Seuil.
- Balzac, Honoré de. 1995. *Le Père Goriot*. Paris: Les Classique de Poche.
- Beckett, Samuel. 2018. *L'innominabile*, traduzione di A. Tagliaferri, prefazione di G. Frasca. Torino: Einaudi.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002 (1999). *Le Théâtre postdramatique*, traduzione di Ph.-H. Ledru. Paris: L'Arche.
- Marchetti, Marta. 2016. *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena.*, Catanzaro: Rubbettino.
- Marías, Javier. 2018. *Berta Isla*, traduzione di Maria Nicola. Torino: Einaudi.
- Marías, Javier. 2022. *Tomás Nevinson*. traduzione di Maria Nicola. Torino: Einaudi.
- Moretti, Franco. 1994. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Torino: Einaudi.
- Moretti, Franco. 2017. *Il borghese. Tra storia e letteratura*. Torino: Einaudi.
- Ronconi, Luca. 2019. *Prove di autobiografia*, a cura di Giovanni Agosti. Milano: Feltrinelli.
- Sottana, Martina. 2019. “Uomini e no’: i dialoghi della memoria.” In *Imitazione di Ragionamento. Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento*, a cura di Vincenzo Caputo, 205-224. Milano: Franco Angeli.
- Sottana, Martina. 2020. “Vittorini in scena. Tra immaginazione e rappresentazione.” In *Rivista di letteratura teatrale*, 13: 161-172.
- Testa, Enrico. 2009. *Eroi e figuranti*. Torino: Einaudi.
- Vargas Llosa, Mario. 2001. *Pantaleon e le visitatrici*, traduzione di Angelo Morino. Torino: Einaudi.
- Vargas Llosa, Mario. 1998. *Conversazione nella Cattedrale*, traduzione di Enrico Cicogna. Torino: Einaudi.

- Vescovo, Piermario. 2007. *Drammaturgia del tempo*. Venezia: Marsilio.
- Vescovo, Piermario. 2011. *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*. Venezia: Marsilio.
- Vescovo, Piermario. 2015. *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*. Venezia: Marsilio.
- Vescovo, Piermario. 2019. “Conversazioni nel romanzo del secondo Novecento.” In *Imitazione di Ragionamento. Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento*, a cura di Vincenzo Caputo, 234-254. Milano: Franco Angeli.
- Warburg, Aby. 2021. *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura di Maurizio Ghelardi. Torino: Einaudi.
- Warburg, Aby. 1895. *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il “Libro di conti” di Emilio de’ Cavalieri. Saggio storico-artistico*. In “*Atti dell’Accademia dei R. Istituto Musicale di Firenze*”. *Commemorazione della Riforma melodrammatica*, 32: 13-146.

Piermario Vescovo è professore ordinario presso l’Università “Ca’ Foscari” di Venezia dove insegna Storia del teatro. È stato professore invitato presso varie università straniere. È segretario scientifico delle edizioni nazionali di Carlo Goldoni, Ippolito Nievo e Carlo Gozzi. Tra i suoi libri più recenti: *A viva voce. Percorsi del genere drammatico* (Marsilio 2010), *Il tempo di Dante. Cronologie della Commedia* (Salerno 2018), *Goldoni e il teatro comico del Settecento* (Carocci 2019), *L’incerto fine. La peste, la legge, il teatro* (Marsilio 2020). Ha sempre affiancato agli interessi di ricerca la pratica teatrale. È attualmente direttore del Teatro Stabile di Verona.

