

# SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

**Senecio**

[www.senecio.it](http://www.senecio.it)

[direzione@senecio.it](mailto:direzione@senecio.it)

*Napoli, 2022*

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

PER BOCCA\*

*Intorno a Paolo Pupa e al suo teatro del monologo*

di Gerardo Guccini

*Drammaturgia e studi storici: due facce, una mente*

Paolo Pupa nasce a Venezia nel 1945, il padre Mario è medico, la madre Ortensia, di famiglia francese, è imparentata col grande Jean Fautrier (1898-1964), pittore espressionista astratto; ha una sorella, Emma, e un fratello, Luciano, che muore di meningite dopo una vita atroce. Ho voluto ricordare fin d'ora questo primo nucleo familiare, perché la famiglia è il tema centrale ed ossessivo dei monologhi raccolti in queste *Cronache venete*, dove si tratta di legami e pulsioni malate e avvolte nella catastrofe. Dice il personaggio di *Tersite a Piazzale Roma*: «la famiglia più di ogni altra istituzione è in trincea, o al fronte. La vita è schifosa» (p. 74). Il fatto che la famiglia si configuri qui come luogo dell'esacerbazione psichica e dell'autodistruzione, non discende, però, dalle vicende biografiche dell'autore, che, come la maggior parte di noi, trova nei legami parentali formativi equilibri di sofferenze e consolazioni, bensì dalla percezione vivissima d'un archetipo mitico. Pupa parla talvolta delle pulsioni saturnine connesse al generare figli, ma il suo archetipo guida è più antico e sfuggente. Credo si tratti, non tanto dell'impulso a riassorbire le vite che procedono da se stessi, ma dell'inesaudibile desiderio di rendere effettiva, carnale e organica la metaforica "unità" del nucleo familiare. L'ossessione della *reductio ad unum* abita le psicologie di questi personaggi, che, da un lato, sono lacerati da sensi di colpa che non comprendono né riconoscono, mentre, dall'altro, discendono, attraverso passaggi e transfert che vedremo di seguire nella presente introduzione, da una coscienza autorale consapevole delle trasformazioni storiche e antropologiche che infiltrano il vivere degli individui e, naturalmente, le espressioni della loro cultura. *Cronache venete* è, infatti, opera d'uno storico della letteratura e del teatro. Condizione che fa delle sue drammaturgie rappresentazioni, non solo dell'immaginazione drammatica, ma anche di un pensiero cognitivo e analitico, che vi immette riferimenti, obiettivi, linguaggi. Nel 1978 esce la prima monografia di Pupa, *Fantasmia contro Giganti*, dedicata al teatro di Pirandello. A questa ne seguiranno molte altre che fanno dello studioso uno storico, al contempo intuitivo e sistematico, delle visioni, degli impulsi e delle identità umane che animano il teatro italiano e le sue drammaturgie. Alcuni titoli daranno un'idea dei temi che si intrecciano e sviluppano in questa opera di ricerca e studio particolarmente attenta alle intersezioni fra scrittura, cultura e vita: *Il teatro di Dario Fo* (1978), *La figlia di Ibsen*

---

\* Cfr. P. Pupa, *Cronache venete*. Prefazione di G. Guccini, Titivillus, Corazzano (PI) 2012, pp. 5-28. (ndr)

(1982), *La morte in scena* (1986), *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento* (1990), *Parola di scena. Teatro italiano tra '800 e '900* (1999), *Cesco Baseggio - ritratto dell'attore da vecchio* (2003), *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana del Novecento* (2003), *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana fra vecchio e nuovo millennio* (2010). Reagendo all'ideologismo e alle conflittualità della cultura novecentesca (*théâtre vs drama*, *corpo vs parola*), Puppa mette in luce dinamiche che indirizzano il manifestarsi artistico dell'individuo, portandolo, con alterne pulsioni, a interiorizzare l'esistente e a ricreare il reale. Come un essere vivo, il suo Novecento sbuca dagli studi energico e disperato. È un agglomerato di persone colte nell'atto di compiere gesti psichici caratterizzanti ed essenziali. Le contingenze materiali della storia, le sue strutture, le sue istituzioni, i suoi codici, non sono per Puppa oggetti autonomi del discorso, ma stanno all'agire delle persone teatrali (individui reali e personaggi) come i paesaggi e gli ambienti stanno ai protagonisti d'un romanzo: li dilatano, li spiegano, li supportano, li ostacolano ed integrano senza poterli perciò sostituire, e contribuendo, anzi, allo sviluppo d'una dinamica espressiva che ha comunque per oggetto i motori umani della vicenda.

L'opera storica di Puppa incarna un umanesimo integrale, dove la percezione del mondo sociale come organismo *in progress* si scontra con traumatici ripiegamenti esistenziali e, più radicalmente ancora, con una visione disillusa delle mutazioni comportate dal progredire d'una civiltà globale asservita alla tecnologia e alla finanza.

Il ritratto, l'estrazione dei contenuti visionari della scrittura, le implicazioni psichiche dei gesti estetici e di quelli biografici, la ricomposizione della storia teatrale a partire dalle traiettorie umane dei teatranti, sono i principali strumenti metodologici e, al contempo, espressivi, che consentono a Puppa di attraversare indenne ideologismi e problematiche teoriche, traendone, anzi, conoscenze riferibili al turbinoso coacervo pulsionale e intellettuale che determina l'agire umano e persiste poi nelle opere realizzate.

Per queste ragioni, la dimensione accademica e scientifica di Puppa storico del teatro non si contrappone alla molteplice creatività di Puppa dramaturg e performer. Tutto all'opposto, la prepara, la alimenta, le offre di scorcio soluzioni, idee, materiali e prospettive. Studi storici e drammaturgie non sono, qui, sviluppi paralleli e distanziati dei diversi aspetti d'una stessa personalità. Certo, in parte si tratta anche di questo: lo studio storico richiede infatti un'aderenza al documento e al dato, che non è altrettanto implicata dai movimenti dell'invenzione drammatica. Però, al di sotto delle inevitabili differenze di metodo e di stile che separano il "saggio" dal "dramma", i due macro-filoni dell'opera di Puppa reagiscono a uno stesso bisogno di cogliere nel vivere dei singoli e nella storia le fonti dell'agire. E cioè l'attività di archetipi, che si rendono suscettibili di traduzione verbale allorché

il ricercatore narra il proprio processo conoscitivo – ed è questo il caso dello studio storico – o si abbandona all’empatia della scoperta – ed è il caso della scrittura drammatica.

Più che completarsi (come si dice con formula di comodo), l’opera storiografica e quella drammaturgica di Paolo Puppa si problematizzano e scontornano, evidenziando, l’una nell’altra, contesti impreveduti e nascosti, che ne rimettono in circolazione acquisizioni scientifiche e contenuti espressivi. Così la riattivazione personale degli archetipi infiltra l’analisi storica, e quest’ultima contestualizza la drammaturgia scaturita dalla prima.

Non è insomma un caso se, individuando in veste di storico le polarità che orientano i percorsi degli attori solisti e monologanti dal secondo Novecento ad oggi, Puppa enuclea dinamiche che riscontriamo anche nella sua opera drammatica, dove si alternano con movenze istintive, reagendo all’istinto d’un autore che, in quanto studioso, è anche depositario di memorie collettive e filiere esperienziali. In altri termini, Puppa storico del monologo è il migliore prefatore di Puppa fecondo autore di monologhi (ne sono finora uscite quattro raccolte, compresa la presente). Così, il discorso sulla drammaturgia di Puppa, richiede si ceda la parola alla sua opera di studioso.

#### *Fra polarità illuministe e romantiche*

Le molteplici esperienze del monologo d’attore si orientano, nella lettura di Puppa, all’interno d’una polarità incarnata dai teatri di Dario Fo e Carmelo Bene. Scrive all’inizio del capitolo che conclude l’ampia monografia *La voce solitaria*:

È il momento di riprendere la contrapposizione tra Dario Fo spinto col suo *risus* riformatore da strategie comunicative e informative, e Carmelo Bene sulfureo e autoriflesso su orizzonti metafisici, quasi due modelli antitetici e complementari per chi viene dopo. [...] Da qui, consegue una polarità tra una tendenza illuminista e una romantica del monologo, rispettivamente un percorso centripeto e uno centrifugo quanto a tecniche espressive. Si apre dunque, alla fine della nostra mappatura sull’assolo, proprio il territorio notturno. Qui, il soliloquio comunica sul piano sensoriale più che ideologico. In questo caso, il protagonista rifiuta un discorso ordinato e punta decisamente ad una confessione-sfogo delirante, a volte persino parodica o insofferente verso il teatro di narrazione<sup>1</sup>.

Anche il Puppa performer e dramaturg rientra nella compagine composta da «chi viene dopo» e si aggira in un panorama di esperienze orientate fra polarità illuministe e romantiche, centripete e centrifughe. Polarità che, nel suo caso, risultano ancora più avvolgenti e insinuanti. Proprio perché abituato a introiettare, in veste di studioso, oggetti e dinamiche del conoscere, Puppa riconosce nella storia del monologo novecentesco un contesto del proprio io creativo. Non per questo lo dichiara in quanto tale, anzi, s’oculta al suo interno. In tutto l’ultimo capitolo del volume – dove si citano, fra gli esponenti d’un monologhismo notturno ed extra-narrativo, Danio Manfredini, Andrea Cosentino,

---

<sup>1</sup> Paolo Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d’attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 233.

Daniele Timpano e numerosi altri – si tace infatti l’opera di Paolo Puppa. E ciò nonostante i suoi personaggi, più d’ogni altra creatura dell’immaginario epico, puntino decisamente a confessioni-sfogo deliranti e impostate sul piano sensoriale. Manfredini si immerge in un’esplorazione dell’io che consuma la nozione di “personaggio”, Andrea Cosentino intreccia elementi surreali all’arte dell’intrattenimento comico, Daniele Timpano non si distacca dal piano ideologico, ma gioca ambiguamente sul suo capovolgimento ironico... è Puppa, di fatto, che riunisce in sé tutti i connotati della «tendenza [...] romantica del monologo». Connotati che, in parte, risultano da una personale riattivazione dell’«oralità egocentrica» che precede, nel bambino, lo sviluppo delle funzioni infrapersonali del linguaggio, in parte, invece, procedono da visioni storiche interiorizzate e divenute parti del vissuto. Per riconoscere la sinergia fra questi diversi elementi – visioni storiche e richiami alle origini del linguaggio – occorre fare un passo indietro e confrontare *La voce solitaria* a un precedente studio storico, che chiarisce il contesto culturale in cui sono stati composti i monologhi confessionali e solipsistici di Paolo Puppa.

#### *Bene, paradigma per tutte le stagioni*

Il capitolo conclusivo della *Voce solitaria* si intitola *La notte dopo Carmelo*. Giustamente, Puppa, prima di tracciare i labirintici percorsi di coloro che sono «venuti dopo», affronta il campione del monologhismo romantico: Carmelo Bene. Scelta che avvicina questo studio all’ampia e ambiziosa ricognizione di *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento* (1990). Anche qui Puppa interrompe l’organizzazione cronologica dello studio ritornando, verso la conclusione, al teatro di Carmelo Bene: epifania ed emblema della crisi della Storia in quanto dialettico progresso di sistemi, culture, collettività sociali ed individui. In accordo con l’umanesimo integrale che ne caratterizza gli approcci storiografici, Puppa conclude il racconto della parabola novecentesca focalizzando l’attenzione su un’identità paradigmatica, che racchiude sia gli umori e le potenzialità del «teatro di svolta» che il loro inabissarsi – ma anche preservarsi – nell’inattingibile dimensione della creatività teatrale. Si tratta, per l’appunto, di Carmelo Bene. Scrive Puppa:

le categorie delle neo e delle post avanguardie si condensano nella parabola parallela di Carmelo Bene, che ne segue o ne anticipa i controversi sviluppi, tra reiterati, sprezzanti addii alla scena e immancabili ricadute nel suo «corpo» e nella sua «immagine», a testimoniare l’impossibilità, il non senso e per lui l’inevitabilità di fare teatro!<sup>2</sup>

A fronte della crisi della storia e dell’opacità compiaciuta dell’esistente, il teatro di Bene procede per svelamenti fallimentari e necessari, che conglobano in una tragica dichiarazione di resa la totalità dei valori teatrali: il personaggio e la poesia, la parola e la voce. La conclusione del saggio, che fra poco

---

<sup>2</sup> Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 291.

citerò per intero, registra la separazione fra l'attore/poeta e il pubblico, e, descrivendo le dinamiche esistenziali e creative di chi, avulso dall'attuale, insiste nella missione di esistere, riprende – da Borges, Nietzsche, Zenone... – la seducente nozione di «eterno ritorno». Se anche il divenire storico è ridotto al silenzio e il sospetto che il futuro proceda per inquietanti regressioni svuota di senso la nozione dell'arte in quanto avanguardia del mondo civile, l'artista scenico continua a percorrere traiettorie necessarie, che, prive di mete evolutive e prospettive di superamento, si restringono al movimento essenziale d'un "eterno tornare" – di strutture inconsce, pulsioni, introiezioni dell'esistente... – che va dal vissuto dell'individuo/poeta al reticolo delle relazioni teatrali:

[lo spettatore] accetta [Bene] in quanto mattatore con le abituali mescolanze di amore e odio; nello stesso tempo, però, questo spettatore ascolta i suoi suoni lancinanti, i suoi terribili silenzi, e assiste al rovinismo di significati e di cose che gli cresce intorno: tra le macerie, insomma, coglie un'icona sfuggente nonostante i boati dell'amplificazione tecnica, e si sporge allora inquieto, vorrebbe seguirlo in un simile smantellamento, in un simile «eterno ritorno» della volontà che si nega nell'atto di affermarsi, ma non riesce a comprendere lo svuotamento di contatto e la feroce esaltazione dell'enigma, propedeutica al nulla, implacabile vaticinio della morte della scena che nondimeno insiste a parlare negli anni di piombo del benessere e dell'omologazione ideologica<sup>3</sup>.

In questo saggio, a differenza di quanto farà nel successivo *La voce solitaria*, Puppa non coglie, nel teatro degli anni Ottanta, i germi dai quali si sarebbe poi sviluppato, nel corso del decennio successivo, il fenomeno d'una «nuova performance epica»<sup>4</sup> narrativa e monologante, letteraria e informativa. Tuttavia, fin d'ora, la scelta di capire attraverso Bene una fase storica del teatro, coglie un risultato importante individuando nel "ritorno" una dinamica essenziale e fondante, che, attraverso la verticalità del vissuto, immette nelle relazioni fra scena e platea memorie, lingue materne, archetipi. Anche il fenomeno della narrazione, a ben vedere, è in parte costituito dal ritorno dei narratori originari nelle persone dei loro narratori, che, cresciuti e divenuti uomini di teatro, recuperano e trasmettono l'imprinting narrativo ricevuto a suo tempo da narratrici familiari e raccontatori sociali. Così in Dario Fo tornano gli affabulatori di Porto Valtravaglia, in Ascanio Celestini le fiabe stregonesche della nonna e i racconti bellici del padre, in Laura Curino un mondo femminile che si prolunga nell'intimità della narrazione letteraria. Ma, accanto alla narrazione, anche altre emergenze del periodo coniugano il carattere del nuovo con la dinamica del ritorno. Ricordiamo, al proposito, sia gli autori drammatici evidenziati dal Premio Tondelli – giovani artefici dell'antica modalità del testo – che il potente e variegato imporsi delle "lingue madri" dei teatranti. Attraverso Emma Dante, Spiro Scimone, Vincenzo Pirrotta, Saverio La Ruina, Michele Santeramo e Mimmo Borrelli, per non

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 297.

<sup>4</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, Gerardo Guccini, *L'arcipelago della "nuova performance epica"*, «Prove di drammaturgia», n.1/2004, pp. 3-4.

fare che alcuni nomi, i dialetti passano infatti dai contesti regionali della Sicilia, della Puglia e della Campania nell'incerta dimensione nazionale del teatro italiano.

Ora, però, conviene portare l'attenzione sulle implicazioni che il mito paradigmatico di Bene e l'individuazione d'un movimento di «eterno ritorno» hanno comportato nella cultura e nella drammaturgia di Paolo Pupa. In *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Bene sigla la conclusione di una lunga fase storica dominata dal rapporto simbiotico fra l'evolversi dei linguaggi artistici e il divenire del mondo sociale e delle sue culture. Il suo teatro, infatti, sostituisce alle interazioni dei processi storici l'identità dell'artista/poeta: luogo genetico d'una estetica necessaria e instabile, sempre allo stato nascente. Vent'anni dopo, in *Voce solitaria*, Carmelo Bene figura invece come termine *post quem* d'uno sviluppo romantico e notturno del monologo contemporaneo. Anche in questo studio, Pupa interrompe la successione cronologica dei capitoli per riportare l'attenzione su Bene, ma non lo fa per cercare, come in *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, un sigillo conclusivo che «condensi le categorie delle neo e post avanguardie», quanto per individuare un diverso inizio, una diversa successione, una diversa modalità dell'intreccio fra io narrante e parola scenica.

Indagando le molteplici esperienze di «nuova performance epica» che si sono sviluppate in Italia a partire dai primi anni Novanta, Pupa affianca al filone comunicativo delle narrazioni civili, una distinta modalità espressiva che riecheggia il teatro di Carmelo Bene, e, così facendo, coniuga l'attuale effervescenza del monologo alla precedente diagnosi sui mali del teatro novecentesco.

Non è improprio pensare che Pupa, riscontrata – e, forse, sopravvalutata – la desertificazione scenica del senso negli anni Settanta e Ottanta, e individuato in Bene un vivere contro tendenza che esaltava e lacerava gli essenziali valori della parola poetica, si sia addossato il compito di raccontare a sua volta le dimensioni inconse e corporee del pensiero. Essenzialmente mitopoietici, i monologhi di Pupa non risultano, nella maggior parte dei casi, dalla mimesi dei personaggi o dalla ricomposizione epica del reale, ma fluiscono dalla riattivazione dell'«oralità egocentrica» che precede, nello sviluppo del linguaggio, la scoperta dell'altro da sé e del comunicare. Questa dinamica rinsalda i rapporti fra azione verbale e identità corporea, facendo del drammaturgo una sorta di performer involontario, e cioè indotto a mostrarsi, non dall'essere attore, ma dalla natura performativa dell'opera composta. Così, Pupa ha scritto e mostrato i propri testi, iscrivendosi in una filiera di esperienze consimili, che, riunite nel capitolo conclusivo della *Voce solitaria* (intitolato *La notte dopo Carmelo*), gli hanno consentito, da un lato, di inserire nella mappa delle tendenze in atto la poetica d'un soliloquio sensoriale e delirante, confessionale e parodistico, dall'altro, di occultarsi, quasi con sollievo, in sviluppi teatrali che, già di per sé, compendiano le sue attese di storico e dramaturg/performer ripristinando la dialettica fra senso semantico e vivere inconscio.



### *Api e termiti, mondi del monologo*

Carmelo Bene ha rivelato a Puppa – e, certo, non solo per lui – un teatro dell’io, che assorbe arti e storia ricavando dalle energie dell’esistere procedimenti e tecniche. La transizione dagli studi a una drammaturgia in rapporto diretto con la dimensione pulsionale del vissuto, si è però verificata a partire da un rapporto di vicinanza e collaborazione col teatro agito. Al proposito conviene, ancora una volta, lasciare la parola al nostro dramaturg/performer:

ho cominciato [ad agire nel teatro] come “consulente” per vari registi come Lavia o Squarzina: leggevo agli attori il testo che avrebbero dovuto mettere in scena. Era una lettura a tavolino, ma assistevo anche alle prove. Così ho cominciato a “sporcarmi”, ad avere stimoli dal teatro non solo come saggista e studioso. Poi, un giorno, ho scritto di getto *Le parole al buio*, che è la mia prima commedia, al debutto nel ’91. È un titolo significativo, “parole” e “buio” sono termini che ricorrono spesso nelle mie opere. Inoltre, in quello spettacolo già comparivano temi e personaggi che mi affascinano, come la figura dello “sconfitto” o il dialogo coi morti e quindi il tema dell’assenza...<sup>5</sup>

La produzione drammatica di Puppa comprende commedie regolari a più personaggi – ricordiamo *Angeli ed acque (cinque commedie veneziane)* del 2003 – e, con spiccata preferenza, monologhi, che si suddividono in due filoni coesi per temi e scelte stilistiche: gli uni, i più numerosi, corrispondono alla linea romantica di Bene, gli altri, alla trasparenza semantica di Fo, pur non essendo allineati alle tematiche civili della narrazione. Al primo filone appartengono, oltre al recente *Le parole di Giuda* (2007), le raccolte *Famiglie di notte* (2000), *Venire, a Venezia* (2002) ed ora queste *Cronache venete*; al secondo *Lettere impossibili-fantasma in scena: da Ibsen a Pasolini* (2009).

Incominciamo con l’esaminare la prima di queste tipologie, che coniuga situazioni e ambienti quotidiani (paesaggi urbani, interni domestici, luoghi della realtà veneta) con quadri patologici e riferimenti mitici (principalmente ricavati dalla storia sacra e dalla mitologia pagana). Dice Puppa:

Nella mia produzione figurano spesso personaggi malati e deviati [...]: tuttavia io mi limito a ritrarre e raffigurare il tempo e la società che vivo. Poi trasfiguro il reale attraverso riferimenti culturali della tradizione, perché sono convinto che tutte le nostre angosce, frustrazioni, complessi o ossessioni corrispondano ad un preciso archetipo presente nell’epos greco o biblico<sup>6</sup>.

Dalla drammatica coabitazione, dentro la pelle d’uno stesso personaggio, di patologie e archetipi, risulta qui, non senza riflessi parodistici e alleggerimenti ironici, una dialettica fra derisione e catastrofe che esclude risvolti catartici e consolatori. In Puppa, il mito, da un lato, proietta le pulsioni sessuali – onanismo, pedofilia, omosessualità, incesto, gerontofilia – fra le energie che modellano l’essere umano, mentre, dall’altro, viene svilito dalla realistica descrizione di queste stesse pulsioni,

---

<sup>5</sup> *La notte della famiglia. Paolo Puppa intervistato da Simone Soriani*, «Atti & Sipari», ottobre 2009, n. 5, pp. 36-38.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 36-37.

spudoratamente e quasi felicemente ammesse da tutti i personaggi monologanti. In altri termini, la scrittura del nostro dramaturg/performer esclude la rasserenata ricomposizione di ciò che, nell'uomo, è contraddittorio, irriflesso e distruttivo, e si pone al di qua del gioco imitativo per procedere direttamente dal flusso di coscienza del personaggio parlante, che, necessariamente, nell'impossessarsene, sdruce, sciupa, rovina l'architettura dei riferimenti mitici pensati dall'autore, o, meglio, da una sua parte puramente intellettuale e non ancora irretita nel transfert dell'enunciazione verbale. Perché il parlante viva, il mito deve venire calpestato, irriso, riportato alla concreta e disperante limitatezza di chi lo incarna nel mondo contemporaneo. Pur ristretta a un orizzonte estetico, è una questione di vita o di morte. Per questo, Puppa parla della necessaria denigrazione del mito con eccitate espressioni: «Lo butto a terra [il mito] lo pesto, gli tolgo aura, lutto, decori»<sup>7</sup>.

Tutt'altro trattamento è invece riservato ai riferimenti letterari e storici che s'intrecciano negli inventivi svolgimenti delle *Lettere impossibili* (2009). Rapsodico romanzo epistolare della cultura occidentale, queste *Lettere* appaiono, molto più del teatro di Fo, opera di carattere «illuministico». Il gusto per la riproduzione illusoria del vero e per la seduzione esercitata dall'uso virtuosistico della parola, avvicinano gli apocrifi di Puppa – tutti attribuiti a personaggi famosi del passato – alla letteratura del XVIII secolo, dalla quale assimilano anche l'arte di adattare ai modi della scrittura epistolare le funzioni narrative del romanzo.

Ogni *Lettera* viene preceduta da una breve nota che presenta le circostanze della sua scoperta, immergendo il lettore nell'aura – dichiaratissima – del falso storico. Segue poi una lettera del primo destinatario a un terzo personaggio (spesso anch'esso celebre). Sfilano così Henrik Ibsen e August Strindberg, Cesare Lombroso e il nipote Leo Ferrero, Corrado Govoni e Eleonora Duse, Italo Svevo e Luigi Pirandello, Dino Campana e Sibilla Aleramo, Carlo Emilio Gadda e Ugo Betti, Anna Lucia Joyce e Samuel Beckett, Gabriele D'Annunzio e le sue badesse-badanti al Vittoriale, Pier Paolo Pasolini e Don Lorenzo Milani.

Il confronto fra le *Lettere impossibili* e i soliloqui evidenzia modi orali contrapposti che implicano teatri altrettanto distinti: un teatro della rappresentazione epistolare e un teatro della corporeità oralmente espressa.

Nelle *Lettere* gli stili dei mittenti metabolizzano riferimenti letterari e dati biografici trascelti e trattati con cura filologica; nei soliloqui gli elementi mitici vengono “buttati a terra” e “pestati”. Le *Lettere* compongono narrazioni definite dal succedersi di punti di vista precisamente esposti: alla prospettiva emozionale e biografica esplicitamente descritta dal primo mittente segue infatti, nella lettera del secondo mittente, una prospettiva dai contenuti generalmente opposti, che risultano, in questo caso, implicitamente, di scorcio. I soliloqui, invece, presentano un solo e agglutinante punto

---

<sup>7</sup> Da un'intervista fatta da chi scrive a Paolo Puppa.

di vista, quello del personaggio parlante, che non riesce nemmeno a concepire l'indipendente esistere e la pari dignità umana dei propri interlocutori. In queste *Cronache venete*, ad esempio, il solo narratario che venga realisticamente descritto e presenti un'identità propria, non può comunque interferire col parlante. Si tratta infatti di una morta: la moglie del professore in *Filemone al cimitero di Cortina*.

Le *Lettere* descrivono relazioni dinamiche (per quanto fallimentari): quelle del primo mittente svolgono un'azione di richiamo nei riguardi del primo destinatario, quelle che questi invia al secondo destinatario mostrano come fra lui e il primo mittente la situazione relazionale sia, in realtà, compromessa. In entrambi i casi gli scriventi attuano strategie di avvicinamento e/o allontanamento che presuppongono un mondo diegetico popolato, a somiglianza di quello reale, da identità distinte e oggettive. Diversamente, i soliloqui non sviluppano relazioni, piuttosto le circoscrivono, introiettano, inghiottono. Il parlante, infatti, da un lato, si estende fuori da sé, e cioè nomina cose che vede o ricorda, persone che sono presenti o remote, atti che altri compiono o che fa egli stesso, dall'altro, però, nel nominare le varietà dell'esistente, le omologa a sé, le concepisce in quanto pensate da lui, dette da lui, desiderate da lui, passate per la sua bocca, che non è soltanto varco del dire, ma anche orizzonte del detto. Un orizzonte falsante e alterato, che non contiene realtà oggettive e identità indipendenti. «È che sono confuso, e ho la bocca rotta» (p. 62). Dice di sé il personaggio di *Un confessionale, Chiesa dei Carmini*, dichiarando l'inadeguatezza di quello che, nel contesto del monologo, è il suo unico organo d'esistenza. Il senso delle affabulazioni non procede, insomma, da confronti fra situazioni e persone, ma ha per indefettibile oggetto la frustrazione o la soddisfazione libidica del parlante. E cioè utilizza le risorse comunicative del linguaggio per nominare ciò che interessa il corpo, i suoi sensi, le sue pulsioni desideranti; ragione per cui il discorso, pur venendo inteso, resta confinato nella corporeità materica e sensuale di cui è espressione. Anche il professore di *Filemone al cimitero di Cortina*, che, pure, parla di sé ricordando come «la scrittura saggistica penetr[i] la [sua] oralità» (p. 99) e si avvicina pertanto ai personaggi intellettuali e colti delle *Lettere*, scioglie l'affabulazione evocando per indizi il suo tremante orgasmo con un giovane attore: «Ma poi, ma poi, a un certo punto, sarà stato il vino, o che so io, ah... Ranocchietta, sta passando il prete. Meglio scappare» (p. 112).

I personaggi delle *Lettere* – tutti uomini o donne “di penna” – dispiegano, come s'è detto, un'oralità intrisa di riferimenti letterari, di conseguenza, il modo in cui si esprimono delinea già di per sé tempi e contesti storici, che si popolano via via, nel prosieguo delle missive, di incontri, conflitti, letture ed esperienze. I personaggi dei soliloqui mostrano invece menti non emancipate dal corpo, e che, del corpo, condividono la finitezza e la materialità occludente.

La poesia, la drammaturgia, il romanzo e la stessa scrittura epistolare che impegna i personaggi delle *Lettere* (spesso poeti, drammaturghi o romanzieri), stabiliscono mondi diegetici che introducono i lettori/spettatori all'ariosa varietà dell'umano. All'opposto, nei soliloqui, l'assenza del letterario e la vanificazione (o la svalutazione) dei sistemi culturali che ne consentono la fruizione, riducono i rapporti fra mondo esterno e pensiero alimentando soggettività egocentriche e autoreferenziali.

Il teatro delle *Lettere* miniaturizza, in una sorta di *haiku* drammatico, la dinamica relazionale per cui un personaggio A vuole avvicinarsi ad un personaggio B, che invece lo evita. La lettera del primo mittente riferisce narrativamente eventi pregressi impostando una strategia di avvicinamento. Poi, la lettera del primo destinatario e secondo mittente "sprezza" la narrazione impostata dal primo mittente, svolgendo, con tono meno coinvolto, più educato e freddo, un ribaltamento del punto di vista che corrisponde alla «cesura» (*kirej*) della poesia *haiku*.

Il teatro dei soliloqui inquadra l'affabulazione nello spazio astratto del monologo interiore – che, come in *Fedra a Treviso*, può svolgersi in tempi diversi e paralleli al progredire della vicenda –, oppure all'interno di situazioni prepotentemente occupate dal parlante, che, più che comunicare a un interlocutore o narrare a un narratario, parla *nonostante* la presenza dell'interlocutore, e narra, non perché voglia passare ad altri una determinata vicenda, ma perché il flusso dell'«oralità egocentrica» trascina con sé la memorizzazione fissata del vissuto, il suo film.

In *Saturno in Via Fapanni, Mestre*, il personaggio parla dell'assassinio del figlio rivolgendosi a una guardia carceraria, che risulta da un solo indizio testuale: «Una domanda. Posso? Mi, mi metterete in una cella da solo, vero, non con altri?» (p. 49). In *Abramo a Prato della Valle, Padova*, la narrazione, invece, nasce come atto *contro* il narratario, un non meglio identificato personaggio che guarda: «Non mi guardi così, però. Se no, mi alzo e vado via. Chiaro? Sissignore, mi alzo e me ne vado» (p. 52). Allo stesso modo, anche il personaggio di *Un confessionale, chiesa dei Carmini* racconta l'amore omosessuale per il nipote parlando *contro* le mansioni sacramentali del sacerdote cui si rivolge: «questa non è una confessione. Io non posso confessarmi. Non ci saranno comunioni fra me e la sua Chiesa» (p. 60).

In fondo, le *Lettere* e i soliloqui rappresentano uno stesso male esistenziale – l'impossibilità di stabilire unioni amorose definitive e completamente appaganti – che, però, ambientano in dimensioni stilistiche e antropologiche decisamente contrapposte. I personaggi delle *Lettere* e quelli dei soliloqui sono come le api e le termiti descritte da Maeterlinck in due celebri libri: *La vita delle api* (1901) e *La vita delle termiti* (1927). Le api volano in un mondo di luce ed aria, secernono miele, producono cera. Introducendo il racconto della loro vita, Maeterlinck dice di non aver voluto «scrivere un trattato d'apicoltura o di allevamento delle api», ma d'aver voluto «parlare semplicemente delle "bionde api"»

di Ronsard, come si parla, a chi non lo conosce, di un soggetto che si conosce ed ama»<sup>8</sup>. Nessun amore, invece, trapela dalla descrizione del mondo delle termiti: sotterraneo, stercorario, violento, incubico, quasi una proiezione degli orrori della guerra in trincea fra gli immutabili riti del mondo naturale.

Anche le *Lettere* e i soliloqui riflettono ascendenze di segno opposto. Le prime metabolizzano, con imitazioni stilistiche memori delle *Interviste impossibili* messe in onda da Radio RAI fra il 1974 e il 1975<sup>9</sup>, una frequentazione capillare e preziosa della letteratura del Novecento (“soggetto che si conosce ed ama”); diversamente, i secondi riprendono l’opera di esplorazione psichica compiuta dall’ultimo teatro novecentesco, coniugandola a due elementi fondanti e reciprocamente intrecciati della cultura personale dell’autore: la malattia e la famiglia. Dice Puppa in un’intervista a Simone Soriani:

Ho avuto un fratello handicappato: questa esperienza mi ha fatto cogliere la vita sotto un’angolazione precisa, perché già da quando avevo dieci anni mi sono confrontato con il dolore e la sofferenza<sup>10</sup>.

Poi, spiegando perché nella sua drammaturgia la famiglia è un luogo denso di frustrazioni, precisa:

per alcuni anni ho insegnato all’Accademia delle Belle Arti, negli anni in cui Basaglia per primo cercava di aprire i manicomi. All’epoca mi ero molto documentato sulle terapie usate nei confronti del disagio mentale: l’approccio curativo si basava sempre sulla collaborazione del nucleo familiare. La famiglia è un’istituzione al posto della quale la società non è mai riuscita a creare niente di meglio: spesso, quasi sempre, la famiglia rischia di essere un luogo di orrori e violenze, non solo quelle che arrivano sui giornali perché si tratta di violenze fisiche [...]; ma ci sono anche violenze sotterranee, nascoste. Il grande archetipo è quello di Cronos che, mentre mette al mondo figli, li uccide divorandoli. Generare è meraviglioso, ma è anche un omicidio<sup>11</sup>.

La famiglia, per Puppa, è luogo d’ossimori carnali; al suo interno, infatti, approcci curativi e malattia, atto generativo e omicidio, non solo convivono, ma si sovrappongono ai limiti dell’identificazione descrivendo un’ineffabile realtà di contrari. Per questo, le *Lettere*, apocrife manifestazioni di alte intelligenze cognitive, sono generalmente estranee all’ambito familiare, e quando questo è centrale, come nel caso dell’infelice figlia di Joyce, al suo emergere in primo piano corrisponde, devastante, la malattia mentale. Diversamente, i soliloqui, mitologiche casistiche di patologie sessuali e crimini domestici, parlano quasi sempre di vicende che si svolgono nell’ambito di stretti legami parentali. Mentre il letterario linguaggio delle *Lettere* spazia, come il volo delle api, fra le apparenze e le sostanze del mondo reale traendone conoscenze impresse o concettuali, i soliloqui dispiegano

---

<sup>8</sup> Maurice Maeterlinck, *La vita delle api*, Milano, Rizzoli, 1951, p. 9.

<sup>9</sup> Cfr. Lorenzo Pavolini (a cura di), *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d’autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, ed. integrale con CD Audio, Roma, Donzelli, 2006.

<sup>10</sup> *La notte della famiglia*, cit., p. 36.

<sup>11</sup> Ivi, p. 37.

malesseri psichici, che inquinano gli organi della percezione e del pensiero divenendo linguaggio. In altri termini, il Puppa dei soliloqui non parla della malattia psichica, non elegge, cioè, questo scabroso argomento a oggetto del discorso, ma, fedele ai requisiti della forma monologo, che presuppone un personaggio parlante il testo, fa sì che sia la malattia a parlare il personaggio. Si perviene così al paradosso di organismi drammatici dove identità fittizie si esprimono con un linguaggio autenticamente patologico, che, come ho accennato, presenta caratteristiche riconducibili all'«oralità egocentrica» dei bambini intorno ai tre/quattro anni. A questa occorre dunque fare riferimento, per meglio capire l'operazione di riviviscenza e corruzione dei primi paradigmi linguistici, che alimenta dall'interno non solo il teatro di Puppa, ma, più generalmente, il filone novecentesco delle confessioni-sfogo.

### *La scrittura del monologo fra teatro e linguaggi rimossi*

L'«oralità egocentrica» è manifestazione del corrispondente «linguaggio egocentrico». Questo, secondo Jean Piaget, che per primo lo teorizza, consiste in un «discorso infrapsichico» – sorta di flusso dialogico interno alla coscienza individuale – che si origina nella prima infanzia, tocca il massimo sviluppo intorno ai tre anni e poi decresce fino a sparire del tutto in età scolare. I pilastri su cui si regge il «linguaggio egocentrico» sono – dice Piaget – la ripetizione pura o ecolalia; il monologo puro; il monologo a due o collettivo. Nelle fabulazioni del monologo il bambino non si serve più delle parole, come aveva fatto durante la fase della ripetizione pura, al semplice scopo di accompagnare le sue azioni o movimenti, ma per produrre una realtà con mezzi esclusivamente verbali e senza avere contatti con cose o persone. In questo caso il bambino dimentica l'azione concreta e non fa che parlare ad alta voce, non curandosi di essere o meno ascoltato da altri. La terza forma di «linguaggio egocentrico» è costituita da «pseudo-informazioni» che il bambino enuncia alla presenza di altri, senza però preoccuparsi di essere compreso e, cioè, continuando a trascurare, come nella fase precedente, la funzione comunicativa del linguaggio, il cui esercizio, però, implica ora ascoltatori. I riscontri fra la teoria linguistica di Piaget e le modalità del monologo teatrale sono numerosi e precisi. Dice il pedagogista:

Questo linguaggio è egocentrico, tanto perché il bambino parla solo con sé, quanto soprattutto perché egli non cerca in alcun modo di porsi dal punto di vista dell'interlocutore<sup>12</sup>.

A questo «linguaggio egocentrico» infantile si richiama per intime corrispondenze quello dei personaggi monologanti, che, per mandato espressivo, non debbono tanto interagire con i loro

---

<sup>12</sup> Jean Piaget, *Le langage et la pensée chez l'enfant* (1923), trad. it. *Il linguaggio e il pensiero del fanciullo*, Firenze, Giunti-Barbera, 1976, p. 8.

interlocutori, quanto riversarsi nell'atto dell'ascolto: atto che, concretamente compiuto dallo spettatore, viene convenzionalmente attribuito – nell'ambito della finzione drammatica – all'identità, spesso virtuale, del narratario (o destinatario del racconto). Pur connotata al genere “monologo”, l'indifferenza per il «punto di vista dell'interlocutore» assume, però, caratteri patologici allorché si estende anche ai personaggi di cui si parla e ai rapporti narrati, trasformandosi, allora, in incapacità di capire o in volontà di non capire. Il personaggio di *Saturno in Via Fapanni, Mestre* spiega, ad esempio, di aver ucciso il figlioletto perché istigato dalla spiegazione che lui stesso aveva dato al ridere del bambino con la madre:

c'è un però che spiega tutto. Adesso lo ricordo bene. Una settimana fa ho sentito lei e lui che ridevano alle mie spalle. Sì, lui rideva. Mi prendevano in giro. Ovvio. Cosa? Certo che un bambino di tre anni può avere malizia. Ricordo benissimo che ha riso di me con lei. Chissà cosa può avergli detto? So solo che lui rideva assieme a lei. Sì, deve essere stata come si dice l'ultima goccia (p. 51).

Autentica o mentita che sia, la spiegazione evidenzia nel personaggio la disposizione a cancellare il punto di vista degli altri e a sostituirgli il proprio male d'esistere. Attitudine che gli interdice la “lettura” dell'esistente.

Mentre, nel bambino studiato da Piaget, l'indifferenza per il «punto di vista dell'interlocutore» corrisponde all'incapacità, non ancora acquisita, di cogliere l'altro in quanto diverso da sé, nell'adulto, la rimozione di questo stesso senso d'alterità genera un linguaggio patologico, che trascura o fraintende tanto le identità delle persone incontrate nel vissuto che quella del narratario a quale si rivolge.

Si ripropone allora la questione della «pseudo-informazione» che, nel caso del monologo, si distribuisce su due livelli distinti e irrelati. Al livello drammatico, che riguarda il mondo diegetico e le sue presenze, il personaggio parlante non si esprime narrando racconti linearmente strutturati, ma affabula “film” del vissuto e pulsioni in atto, che lo portano a trascurare la comunicazione dei contenuti e a privilegiare, per contro, l'effusione liberatoria del senso, il suo sfogo. Al livello espressivo, che riguarda i rapporti fra l'autore e il lettore/spettatore, il flusso delle «pseudo-informazioni», pur intenzionalmente esibito come delirante e incoerente, viene punteggiato da connotazioni, accenni e indizi, che disegnano, come attraverso un insieme di punti da congiungere, i contorni della vicenda. In altri termini, le «pseudo-informazioni» del personaggio parlante sono la materia con cui l'autore costruisce il suo narrare.

Anche le modalità del monologo puro e del monologo a due si riflettono nelle diverse soluzioni drammatiche della forma monologo. È significativo, ad esempio, che *Cronache venete* si apre e si chiude con monologhi puri.

All'inizio della raccolta, il personaggio di *Menippo a Montebelluna* descrive un delirante aldilà dove si trovano padre Pio, Maria Goretti, Gandhi, John Wayne e molti altri, quindi, giunto al termine dell'affabulazione, fornisce un indizio che spiega perché stia parlando da solo: «E così ho gridato tanto, finché non sono arrivati i dottori colla camicia» (p. 36).

Nemmeno il personaggio di *Sarah a Vicenza, vicino al Teatro Olimpico* richiede la presenza d'un narratario. In questo caso, lo svolgersi dell'affabulazione genera via via gli interlocutori del parlante, che, irretito in una disperante autoreferenzialità emozionale, si rivolge alle persone di cui parla, come, ad esempio, la domestica russa:

Fra poco arriverà la cicciona russa. C'è il profumo, il suo profumo per le scale. Accarezzami, accarezzami, coccolami, coccolami, russa grassa, pulisci, pulisci, pulisci [...]. Girami almeno la sedia che voglio vedere il teatro. Mani dappertutto quelle sì, quelle dita non nervose. Della russa grassa. Dio fa che non smetta. Buona signora stati calma. Ho finito, mi fa. Come finito? Nooo! E mi fa la russa: sempre adoso, sempre adoso la nonna (p. 114).

Le tipologie del monologo puro e del monologo a due voci spartiscono le drammaturgie testuali per attore solista. *Giorni felici* di Beckett, dove Winnie parla con Willie senza preoccuparsi di venire compresa, ma verificando la presenza dell'interlocutore, è un esempio perfetto di «monologo a due», così come *Non io* sempre di Beckett e *4.48 Psychosis* di Sarah Kane lo sono di «monologo puro». Nel venire riattivate teatralmente, le categorie del «linguaggio egocentrico» implicano diversi accorgimenti e possibilità di sviluppo. Mentre i «monologhi a due» individuano nella relazione fra parlante e narratario un embrione diegetico da rappresentare scenicamente, i «monologhi puri» oscillano fra patologia e assorbimento performativo del personaggio: Beckett risolve il monologare della vecchia pazza di *Non io* con una performance in cui l'attrice (Billie Whitelaw) dice il testo così velocemente da renderlo incomprensibile, e, tutta coperta e tinta di nero, mostra di sé solo l'apertura pulsante della bocca (Bocca, d'altra parte, è la denominazione del personaggio); mentre *4.48 Psychosis* dà voce, non già all'identità biografica dell'autore, ma alla disorganizzazione caotica del suo disagio psichico. Ancora diversa, nei riguardi della composizione del monologo, la posizione degli attori/autori. Per loro la presenza o meno del narratario costituisce una questione secondaria o, comunque, da affrontare all'interno delle relazioni dirette performer/platea. Gli attori solisti (narratori o monologhetti) trovano insomma, nel contesto scenico, un luogo che ne sollecita e indirizza le funzioni orali; diversamente, chi scrive monologhi in quanto autore – a meno che non collabori strettamente con attori – opera solitario all'interno d'un processo di scrittura. Condizione che rinnova in lui l'attitudine a parlare da solo e, assieme ad essa, le categorie del «linguaggio egocentrico» che, secondo Vygotskij, persistono nell'individuo adulto trasformate in «linguaggio interiore».



Il fatto che le modalità infantili del linguaggio possano essere considerate o meno presenti all'interno dell'oralità "artificiale" delle pratiche artistiche (sceniche e di scrittura), condiziona in modo determinante la conoscenza dei processi verbali che si svolgono in stato di rappresentazione. Per questa ragione, il confronto fra i monologhi del bambino e le forme drammatiche del monologo richiede qui, per potersi meglio concludere su acquisizioni, se non definitive, almeno plausibili, un breve riepilogo delle diverse posizioni di Piaget e Vygotskij.

### *Vygotskij vs Piaget, la testimonianza delle arti*

Piaget occupa, nel dialogo interculturale fra discipline e arti, una posizione contraddittoria. Da un lato, è fra i fondatori «della pedagogia 'moderna', che si basa sulla sistematizzazione dei dati di altre scienze (psicologia, sociologia, antropologia culturale e altre) verificati sperimentalmente e organizzati sperimentalmente in esperienze»<sup>13</sup>. Dall'altro, però, pone rigidi diaframmi al confronto fra gli studi sullo sviluppo linguistico e le modalità della sperimentazione artistica. Piaget, infatti, isola i primi apprendimenti linguistici, descrivendo il «pensiero egocentrico» come un pensiero transitorio e intermedio, che coniuga il «pensiero autistico o individuale» al «pensiero intelligente o sociale», ed è destinato ad estinguersi con l'affermazione di quest'ultimo.

Opposta la posizione dello scienziato sovietico Vygotskij che, pur assumendo dallo psicologo svizzero le fasi dello sviluppo linguistico, ritiene che destino del «linguaggio egocentrico» non sia scomparire nell'età scolare, ma evolversi assieme al bambino. Impostazione che consegna alle culture artistiche la possibilità di confrontare le dinamiche del comporre con le conoscenze sul primo evolversi del linguaggio, che, in questo generale riassetto, non riguardano, come nel caso di Piaget, esclusivamente il bambino, ma categorie e modalità che si affermano in lui, permanendo poi nell'adulto.

In *Pensiero e linguaggio* (1934), Vygotskij afferma che inizialmente linguaggio e pensiero sono indipendenti, poi cominciano a fondersi intorno ai due anni di età. Poco dopo, quando il bambino ha circa tre anni, il «linguaggio interpersonale» si scinde in un «linguaggio comunicativo» rivolto agli altri e in un «linguaggio egocentrico»: un dialogo udibile che il bambino porta avanti solo con se stesso, pensando ad alta voce e usando il linguaggio per guidare il pensiero, risolvere un problema e pianificare le proprie azioni. Stando a questa ipotesi, il linguaggio non servirebbe soltanto a verbalizzare ciò che si pensa, né si limiterebbe ad accompagnare – come una sorta di armonia musicale, dice Piaget – l'autonomo svolgimento dell'evoluzione psichica, ma eserciterebbe una funzione regolatrice sul funzionamento del pensiero e il suo sviluppo, liberando l'individuo

---

<sup>13</sup> Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*. Premessa di Claudio Meldolesi, Roma, Editori & Associati, 1995, p. 59.

dall'esperienza percettiva immediata e consentendogli di rappresentare il non visto, il passato e il futuro. Per Vygotskij, a differenza che per Piaget, la direzione apprenditiva del comportamento non va dall'interno all'esterno, ma dall'esterno all'interno, e il linguaggio nasce come introiezione degli apprendimenti sociali:

Nello sviluppo culturale del bambino ogni funzione compare due volte, su due piani: dapprima compare sul piano sociale, poi sul piano psicologico. Prima compare tra due persone, sotto forma di categoria interpsicologica, poi all'interno del bambino, come categoria intrapsicologica<sup>14</sup>.

In questa dinamica, influenzata sia dai valori sociali del marxismo che dal parlare fra sé dell'Amleto shakespeariano – cui Vygotskij dedica il saggio *La tragedia di Amleto* (1916) –, il «linguaggio egocentrico» costituisce un essenziale punto di contatto tra il discorso esterno sociale e il pensiero interno, che lo assorbe al punto da nascondere. Piaget direbbe che non si manifesta più perché è scomparso. In realtà esso è stato solo “interiorizzato”. Ogni adulto, afferma Vygotskij, non perde il pensiero infantile, ma lo automatizza e sulla base di questo costruisce se stesso e le sue prospettive, che saranno flessibili ed adattabili ai cambiamenti sociali e culturali, e anche, credo di poter aggiungere, reattive alle sollecitazioni della sperimentazione artistica. Queste, sfuggendo le modalità convenzionali e generalizzate del comunicare, finiscono infatti per riattivare e rielaborare i linguaggi “egocentrici” e “interiorizzati” dell'infanzia, come risulta, fra l'altro, dalle affinità fra le forme testuali ispirate alla pratica del flusso di coscienza e la particolare sintassi del «linguaggio interno», che si manifesta «nella frammentarietà apparente, nella discontinuità, nell'abbreviazione»<sup>15</sup>, nel prevalere «dei soli predicati»<sup>16</sup> (essendo il soggetto noto al parlante) e «nella predominanza del senso della parola sul suo significato»<sup>17</sup>. I monologhi delle *Cronache venete* mostrano, a questo proposito, significative articolazioni caratterizzate dal predominio del predicato. Ad esempio:

Mangi e poi diventi cacca. Provi una bella emozione e poi gridi come una matta. Ma adesso non grido più. Mi tengo tutto dentro. Quando mi vien sopra, il maiale, ho imparato a tacere. Sono tornata una signora. 'Quella troia di tua madre', ha continuato a parlare di mia madre, 'quella gran troia' (*Fedra a Treviso*, p. 89).

Oppure:

Buon da niente. Quello là. Darsi da fare, darsi da fare, daaarsi da fareeeee, chiudi i bottoncini in alto. Dai, dai, dai, dai, cosa aspetti, eh, eh, eh, carogna, le dita, le dita, le dita, cosa aspetti, aprile, al centro, al centro, al centro, in alto, in alto, in alto (*Sarah a Vicenza, vicino al Teatro Olimpico*, p. 113).

---

<sup>14</sup> Lev S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio* (1934). Introduzione, traduzione e commento di Luciano Mecacci, Editori Laterza, 2003, p. 163.

<sup>15</sup> Ivi, p. 363.

<sup>16</sup> Ivi, p. 374.

<sup>17</sup> Ivi, p. 380.

Vero è che il linguaggio del monologo non rispecchia un elemento essenziale del «linguaggio interno», che «utilizza preferibilmente l'aspetto semantico» a discapito di quello «fonetico»<sup>18</sup>, ma quest'ordine di discrepanze non fa che confermare il carattere “artificiale” e intimamente sperimentale dell'oralità drammatica, la cui genesi procede dalla rielaborazione e dalla contaminazione, ora intenzionale ora istintuale e inconscia, di diversi modelli linguistici.

La storia delle avanguardie – e, più generalmente, gli studi analitici sulle vite dei grandi letterati come il monumentale *Idiota della famiglia* (1971) che Sartre dedica a Flaubert bambino e adolescente – confermano le idee di Vygotskij circa il permanere e il continuo adattarsi del «linguaggio egocentrico». Questo, infatti, si ri-manifesta artisticamente nelle forme dell'ecolalia – intensamente praticate da Antonin Artaud<sup>19</sup> –, nelle tipologie del monologo e nell'attivazione del flusso di coscienza, che, simile in questo alla categoria del monologo puro, tende a scindere la scrittura da prospettive comunicative e relazioni semantiche. Prospettive e relazioni che restano invece sostanziali in queste *Cronache venete*, dove Puppa, non solo dissemina indizi che formano storie oscure, ma pianta e, al contempo, graffia e scuote, facendoli paurosamente oscillare, due pilastri suscitatori di senso: il mito e un Veneto fatto di interni psichici e stancamente steso sulla dolce toponomastica dei suoi nomi antichi.

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 379.

<sup>19</sup> Cfr. Lucia Amara, *Sostanza sonora e vocazione performativa nelle glossolalie di Artaud*, «Culture Teatrali», 2010, n. 20, pp. 39-70.