

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

95



internet: www.teatrinodeifondi.it
e-mail: cisd@teatrinodeifondi.it

Chiara Guarducci

Monologhi

*introduzione e cura di
Francesco Vasarri*

*intervista all'autrice di
Mariagiovanna Grifi*

in copertina: Laura Cioni in *Io sono*, fotografia di Salvatore Smilari

© Teatrino di Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2018
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-443-1



UNA PERVERSA INNOCENZA
Estetica ed ethos di Chiara Guarducci
di Francesco Vasarri

dissipando ogni avere, disposto al salto mortale pur di mantenere uno stato consono alla parvenza, all'illusione di un'identità, non una qualsiasi, ma la MAXIMA, la celeberrima celebrità, la lustrascarpe Olimpica, l'io acclamato, maiuscolo, pura evanescenza

Chiara Guarducci, *Il Casanova*

Confido poco nelle introduzioni che introducono, concentrandosi solo su cronologie, sviluppi, precisi momenti di una storia che in questo caso è, peraltro, ancora in atto. Viceversa mi auguro possa servire, ad apertura di libro, un tentativo di riflessione, per acerbo che sia. Provo allora a indicare, in virtù di letture di testi, visioni di spettacoli, discorsi ed entusiasmi scaturiti da un'amicizia feconda con l'autrice, quelle che mi sembrano, oggi e fallibilmente, alcune possibili premesse al suo lavoro sulla forma del monologo, di cui questo libro raccoglie – con l'eccezione del finora inedito *Inverno* (datato 2009 e che meritava di essere recuperato e diffuso) – gli esiti più recenti, dando notizia di un fertile triennio di lavoro iniziato all'incirca nel 2015.

Chiara Guarducci comincia a scrivere monologhi alla fine degli anni Novanta, nella Firenze dove sta per concludersi – con i secchi, im-

possibili no della vita biologica – l’esperienza importante di Barbara Nativi, interprete sensibile e spietata di una rivoluzione che non ha forse fatto in tempo a detonare completamente. In quel preciso cronotopo, tra l’eco di presenze importanti – su tutte quella, dirompente, di Sarah Kane – e l’incontro con la prima voce dei suoi testi, la bravissima Silvia Guidi, Guarducci matura il proprio secondo inizio, avanzando la ricerca artistica dal territorio della poesia a quello della drammaturgia. Tanto che penso si possa leggere, ancora oggi, il suo percorso di autrice teatrale nell’orbita di un distacco, benché a tasso variabile, dal ripiegamento e dalle tentazioni di chiusura propri della lirica. Il territorio raggiunto non è d’altronde incompatibile con quello di partenza: scorrendo i monologhi più lontani nel tempo (penso alla trilogia de *La neve in cambio*, Pistoia, Petite Plaisance, «Antigone», 2001, o a *Bye Baby Suite*, pubblicato per la stessa collana nel 2016 dopo un lungo percorso di rappresentazioni), si nota immediatamente come la misura del verso, anche nel suo programmatico allentarsi, continui a determinare, con esigenze in termini di ritmo e di coesione fonica, la direzione assunta dal significato e quindi dal tratteggio che restituisce i moti della figura parlante. Anche nel monologo, inoltre, la necessità primaria resta quella di dare voce a un io, come continua ad accadere con una certa inarrestabilità nella gran parte della poesia italiana contemporanea; viene soltanto sostituita, a un soggetto autarchico e quindi per certi aspetti supremo (si pensi, in questo, ai fondativi preliminari di Petrarca), una persona drammatica che si risolve appunto, con le dovute diffrazioni, alterità e talvolta documenti biografici, in un ipotetico alter ego in maschera – larvale o meno che sia. Il tutto senza che si perdano diversi agganci con la tradizione poetica italiana dell’ultimo secolo, in particolare con quella che Enrico Testa ha definito sotto la sigla di stile semplice (e mi vengono in mente almeno Caproni e Penna, l’Ungaretti soprattutto bellico, Cattafi di cui pare avvertirsi una dominante piuttosto forte, mentre in anni più recenti avrà contato la straordinaria regressione linguistica di Vivian Lamarque, senza dimenticare poi, variando stili e idiomi, Sylvia Plath, Amelia Rosselli, Patrizia Valduga...). Anche in questo libro, a segna-

lare un ponte non interrotto con la nascita, non mancano esempi di scrittura ancora legati in maniera precisa alle modalità della verificazione, come accade per i pezzi di *Frida* e di *Disco* o per parecchi monologhi di *Caramelle*. In altri casi, e nella maggioranza delle opere pubblicate in questo volume, Guarducci ha cercato ulteriori soluzioni, muovendosi verso una scrittura drammaturgica dove, sulla base forte di un orecchio attento alla prosodia, il testo si contamina più che in passato con i modelli dell’oralità quotidiana, con esempi di prosa che costeggiano l’estetica minimalista o il flusso di coscienza, con forme di scrittura al margine tra la comunicazione e la letterarietà come epistolari, memoriali e diari. Resta comunque la sensazione, anche di fronte ad alcuni dei monologhi che si offrono graficamente come blocchi compatti – ed è, a mio avviso, un tratto peculiare e notevole – di avere a che fare in realtà con una manciata di versi allungati oltre il confine delle pause sintattiche, fino al punto di debordamento o di foce: tale è il rilievo, anche nella mimesi del dialogo “ordinario”, di arsi e assonanze, semirime, paronomasie, fonesi desinenziale e altro. Un’ipotetica cerniera tra i due periodi si potrebbe individuare, forse, proprio in *Inverno* – non a caso temporalmente un po’ più arretrato – che qui si pubblica al centro ideale del volume. Il monologo – sulla cui asctica crudezza avremo modo di tornare in seguito – si sviluppa infatti in ampie lasse versuali, ma la struttura delle frasi e le scelte lessicali si concentrano, con andamento raggelato e solo modeste concessioni allo scatto lirico, sull’anodina quotidianità della protagonista, meticolosamente divisa tra cura degli acquari e pianificazione sadica.

Quanto ai temi e ai tratti di immaginario che vi sono sottesi, troviamo in questi testi una conferma delle passioni più ossessivamente perseguite, negli anni, da Guarducci. Quella che vorrei indicare preliminarmente si lega senza dubbio alla possibilità di frammentazione offerta dal monologo post-modernista (cui credo vada riferita anche la tendenza, ben rappresentata in questa raccolta, alla costruzione di unità composte da più monologhi distinti, il che complica ulteriormente, su un indirizzo tematico comune, la pluralità dei per-

sonaggi, delle voci e dei punti di vista). Anche il lavoro di Guarducci conferma, insomma, l'abbandono della centralità dell'io e del soggetto classico (si pensi ai greci, a Shakespeare, a molto Ottocento) subito dal monologo nel corso di tante disgregate esperienze novecentesche. A trovarsi potenziata è ormai un'altra risorsa, scissa o dimezzata, che anche nello strumento dell'unicità della voce pone, in qualche misura e a qualche livello, uno specchio, una o più altre figure – esterne, interne, immaginarie – che alle affermazioni del singolo rispondono con domande, dubbi, smentite o aggressioni.

Non di rado, infatti, il personaggio di Guarducci dialoga, in realtà, con parti oscure di sé, pensieri ossessivi, duplicati dell'altro che galleggiano in una nebula sinaptica e si fanno abbastanza reali da porsi come interlocutori. Una simile scelta, che potrebbe trovare sviluppo in una direzione marcatamente tragica, fiorisce nei testi dell'autrice con una delineata e riconoscibile adesione ai principi del grottesco. Modalità, questa – ma anche stile, tendenza, ideologia – che Guarducci riesce a esplorare tenendone alternatamente in luce le due dominanti: stravolta comicità e senso del macabro, con punte sadiche. A ripercorrere i suoi personaggi, tra i quali abbondano nevrotici e psicotici, omicidi e molestatori, piccole vittime-carnefici della società dei consumi, non colpisce infatti soltanto la predilezione per un'umanità vagamente abortita e difforme, ma anche o soprattutto una sovrana assenza di giudizio morale, che non sembra preludere a un'etica di tipo normativo-prescrittivo ma semplicemente all'osservazione di un ethos, intorno al quale si allargano costantemente i confini della fenomenologia dell'umano. Muovendosi in un regime paradossalmente edenico – privo cioè di colpa, e soprattutto di libero arbitrio – Guarducci conduce un lavoro di scavo che ha come oggetto i comportamenti estremi e devianti, individualmente vissuti (e quindi per nulla privi dei loro corollari emotivi), ma pur sempre percepiti al livello irrimediabile degli scatti biologici, come frutto dell'ormai antico incontro tra condizionamento ambientale e genetica. E se non appare mai, come dicevo, un elemento di discriminazione tra tollerabile e inaccettabile,

nell'operazione non c'è nulla di asettico o di preordinato, perché l'autrice offre con grande generosità il proprio bagaglio emozionale – a volte anche decisamente espressionista – a quelle che tende infatti a chiamare, demiurgicamente, le sue creature. Di conseguenza, ilarità e barbarie non sono estremi di una ipotetica gamma, ma semplici attestazioni d'amore e di fede nell'imperfezione connaturata all'essere umano, che non può sollevarsi dal continuo ciclo di cannibalismo e dolore su cui la realtà è fondata. Capita allora che *Picasso* enunci, con nonchalance, uno dei fondamenti della filosofia sadiano-leopardiana, nel riconoscimento del principio di sovrapproduzione insito nella natura e nel recesso, di fronte a questo, di ogni tentativo di costruzione religiosa o sociale. Contemporaneamente, assassini dichiarati o potenziali sono presentati come figure sì perturbanti, ma proprio in virtù del loro esserci assolutamente prossime, laddove siano state già riconosciute come tali e annesse ad una formulazione dell'umano che non ha niente di giuridico o di consolatorio. Si pensi, ne *Il Condominio*, che con *Io sono* è la *pièce* più apertamente votata alla comicità, al terribile *Signor Peri*, la cui mannaia sarebbe potuta tranquillamente finire in un plastico di *Porta a Porta*, e che qui risulta misteriosamente amabile nel ribadire, in virtù della propria follia, il sotterraneo velo di dissociazione che si accompagna alla forzosa vicinanza tra estranei. Anche passando, in particolare con *Inverno*, ma pure in *Caramelle* quali *Amanda*, *Il lurido* o *Il taglio*, agli esempi più crudi e violenti, notiamo come l'esposizione quasi rituale del progetto criminale o del suo stesso compiersi non obbedisca a una logica di compiacimento per la brutalità in sé, ma si realizzi come nella descrizione appassionata di un fatto naturale e fisiologico, osservato nel suo essere – aberrazioni incluse – semplicemente l'altra, necessaria faccia della sensibilità e della umana ricerca di comprensione e contatto. Così, per la scientifica, efferata e sovra-razionale serial killer di *Inverno*, la tortura anche insistita appare plausibile perché presentata come unica possibile via di vicinanza con l'altro, dal quale normalmente la separerebbe un metaforico vetro – o meglio, il metaforico sacchetto di plastica dove era morto, nel trauma originario, un fragile pesce

rosso. Gli exploit sanguinari del personaggio non risultano allora programmatici o esibiti, ma concatenati a una serie di impossibilità che fanno segretamente leva su una sensibilissima vena di tenerezza, pervertita alla sopraffazione ma lasciata ancora, in sé, nella perfetta innocenza o amoralità dell'infanzia. C'è insomma, anche nel momento in cui se ne esprime la perdita, una nascosta adesione alla grazia intrinseca della persona, non "amissibile" nemmeno di fronte alle più eccessive deroghe comportamentali. La crudeltà diventa quindi, in una misura non piccola, leggera e accorata come un gesto d'amore, mentre la risata anche aperta, che pure alcuni di questi monologhi suscitano, rimane compresa nel suo essere, biologicamente, un sottile segnale di cessato allarme, visto che nasce dal differimento o dal ritardo di una possibile minaccia, nonché dal rovesciamento di una condizione esistenziale drammatica in assurda e travolgente pantomima.

Su questa doppia commistione tra opposti vorrei anche aprire, in breve, una veloce digressione sulle sfide che la drammaturgia di Guarducci sembra voler porre tanto al regista che all'interprete potenziale dei testi. Alla scarsità delle didascalie, fatte salve le note di pochi ed essenziali movimenti scenici, fa infatti eco la complessità dei possibili sottotesti e intonazioni enunciative, che l'autrice non ha interesse a dichiarare in modo esplicito, lasciando così all'esecutore una libertà d'azione da guadagnarsi con un attento lavoro di scavo nelle motivazioni testuali. Una scelta che deriva, probabilmente, anche dalle singole occasioni di scrittura dei testi, spesso realizzati avendo già in mente la fisionomia scenica e le caratteristiche artistiche dell'attrice che avrebbe dovuto interpretarli: oltre a Silvia Guidi, che ha prestato le sue notevoli doti di dicitrice a tutti i testi del primo decennio del Duemila, *Inverno* compreso, ricordiamo Alessia Innocenti con la riuscita Marilyn di *Bye Baby Suite*, e poi Sonia Coppoli e Laura Cioni, interpreti di quasi tutti i lavori pubblicati tra questi monologhi. Della prima, dolce e velenosa interprete delle *Caramelle* e di *Condominio*, è bene segnalare almeno (anche come estemporanea nota di regia) l'eccezionale lavoro svolto su *La*

passione di Leonarda Cianciulli, dove la costruzione del personaggio si teneva su un difficile registro a un passo dal sopra riga, assai efficace nel rendere il tortuoso giro di motivazioni esoteriche chiamate in causa dalla protagonista in difesa del proprio umanissimo dramma di madre. Di Laura Cioni, invece, si sottolinea la straordinaria capacità di metamorfosi, mimica e movimento, sicuramente necessaria, in lavori internamente molteplici e vari come *Follie d'amore*, *Io sono* e *I casi di Freud*, per immergere lo spettatore nella stordente girandola di direzioni, personaggi, explicit espressivi.

Tornando a temi e motivi più generali, notiamo come il monologo di Chiara Guarducci sembri ritagliarsi, oltre quanto già detto, la precisa funzione di strumento analitico del dissidio, rivolto da un lato contro l'esterno e le forme autorizzate della socialità contemporanea, dall'altro, con doloroso rinculo, verso le inconsistenze, monomanie e scissioni del soggetto parlante, in prima persona diviso in più maschere e fissità. Come numi tutelari del volume troviamo, in effetti, i nomi di Jung e di Freud, allusivi non tanto della psicanalisi in sé per sé quanto della possibilità di orchestrare in narrazione archetipica e mitologica la fuoriuscita dalla norma. E se dovessi – ma definire non è semplice – cercare una marca complessiva per il personaggio-tipo di Guarducci (peraltro assai ampio, dal soggetto indeterminato a quello storico e circostanziato con attenzione documentaria), potrei sfiorare la tautologia, appunto, della non-normalità. Una definizione, questa, che ha a che fare ovviamente non con una pretesa perfezione psico-fisica di partenza, ma nel riconoscimento del valore socializzato e culturale del concetto stesso di devianza, che qui diventa la testa di ponte per una ricognizione complessiva sulle modalità del disagio, sia ambientale, con chiaro interesse per l'esplorazione delle dinamiche della vita quotidiana, che interno al soggetto enunciante, spesso provvisto di interlocutori rinvenuti sul margine della psicosi, dell'allucinazione e della memoria delirante. E poiché il disagio, in etimo, allude alla mancata adiacenza erotica, non è difficile arrivare a situare nel corpo lo snodo di – forse – maggior rilevanza simbolica, tanto che si potrebbe parlare, nel caso di

Guarducci, di una seduttività del massacro, laddove tutte le dimensioni legate all'esserci e all'appercepirsi mantengono uniti un filo di violenza e un filo di sensualità pre-orgasmica. Rovesciabili l'uno sull'altro sono allora moventi in apparenza opposti, dalle passioni totalizzanti di cui si investono i personaggi della storia culturale o mitologica di *Follie d'amore* agli smembranti letterali delle omicide che si affacciano nel centro del volume, qui già citate in più occasioni, tra *Caramelle* e *Inverno*.

Altri tratti importanti sono rilevabili nel nesso infanzia-trauma, che viene affrontato in due maniere distinte. Evidente è infatti, per *I casi di Freud* (pezzi, per inciso, di grande rigore disciplinare e bellezza) il richiamo antonomastico allo strutturarsi dell'angoscia infantile che finisce per diventare, congelata in simbolo, la chiave di volta dell'intera struttura adulta – e, qui, poetico-discorsiva. Forse meno in luce, eccettuato il caso esplicito della *Passione di Leonarda Cianciulli*, è invece il problema opposto e che riguarda la problematica assunzione del ruolo adulto, cui fa di necessità da corollario la difficoltà o l'impossibilità di partorire e di vestire il ruolo, drammaticamente mancato, della maternità. I figli sono infatti esclusi dall'orizzonte dell'esperienza amorosa, oppure nominati per rappresentare la distonia interna ai vari lessici famigliari, come avviene nel 2° episodio di *Io sono* o nel fulminante botta e risposta che conclude, con tocchi di scellerato nonsense, *La Famiglia Maiali* in *Condominio*. Da qui prende anche le mosse un interesse per il confronto con l'esperienza del sacro, rinvenibile in non pochi testi e culminante in uno dei monologhi più tesi dell'intera selezione, quello che, ne *I casi di Freud*, riattualizza sul dramma di *Schreber* una linea di ascendenza biblica, tra *Ecclesiaste* e *Lamentazioni*. E spia di un interesse obliquo ma fondamentale per il divino è anche il trattamento tipografico che Guarducci riserva all'essere superiore e ad alcune sue controfigure, visto che il lemma di "dio" acquista o perde la maiuscola a seconda del personaggio che lo nomina, segnalando così, di monologo in monologo, il diverso carattere dell'eventuale fissazione religiosa e del rapporto intrattenuto con l'ombra di ciò che

trascende. Oltre a *Schreber*, che percepisce in modo irrimediabile il potere di un dio identificato con lo stadio psicotico (tra evirazioni, dissolvimento delle funzioni fisiologiche e ordaie prometeiche in attesa di una nuova immacolata concezione), si richiamano infatti *Leonarda Cianciulli*, non per nulla intrapresa a un'assunzione di tipo dichiaratamente mariano, e la *Vecchia*, che nel *Condominio* esplicita la doppia dimensione dell'adorazione, mezza pornografica e mezza votiva. Questo dio sembra d'altronde essere – come faceva Zanzotto nel calembour di *Microfilm* – un simulacro dell'io pieno, espanso e forse felice che ci siamo apparentemente lasciati alle spalle (o meglio, che siamo portati, in quanto uomini, a situare in un'imprescicabile e sempre precedente età dell'oro). Come dice per l'appunto, con bellissimo giro di frase, il mistico e depravato Casanova che abbiamo scelto di citare in esergo, e che ben rappresenta, tra tentazione di totalità e svanimento in un continuo rifrangersi di dettagli e frantumi, il senso profondo di questi *Monologhi*.

Follie d'amore

Diretto e interpretato da Laura Cioni.

Prima rappresentazione al Festival Pe(n)sa Differente, Lecce, 16 giugno 2017.

Rassegna Nuova Drammaturgia, Impruneta (FI), 20 gennaio 2018.

Il monologo di *Marilyn* è stato precedentemente pubblicato, con il titolo *Prima versione. Il finale ritrovato*, in *Bye Baby Suite*, prefazione di Francesco Vasarri, Pistoia, Petite Plaisance, «Antigone», 2016.

Il monologo di *Picasso*, nella sua versione integrale, è stato interpretato da Andrea Di Martino all'interno della stagione Cantiere Futurarte, Firenze, 12 aprile 2016.

Lo spettacolo è ambientato in un locale notturno, atmosfera intima e retrò, tra liberty e barocco. Una cantante annuncia, facendo delle brevi introduzioni, i vari personaggi per poi interpretarli in sintonia o in dissonanza con delle musiche di sottofondo.

In scena un'asta, un microfono, una sedia bianca, un tavolo rotondo con sopra petali rossi, un vaso sottile con una rosa spolpata, una testa di polistirolo con una collana di perle nere, una bottiglia di whisky e un bicchiere. Entra l'attrice, con indosso una giacca da uomo e sotto un elegante abito scollato e lungo.

Picasso

Seduta sulla sedia.

Picasso non era un grand'uomo, non si può certo dire che, oh cazzo, era un bastardo, un tiranno pronto a umiliare, a svilire, infilzare, un matador...

Si alza.

No, Picasso non è un grande uomo, perché io non sono un uomo, io sono Picasso, io sono dio, il tuo dio, credi piccola stronzetta, sanguisuga, cagnetta di andare lontano con questo gesto da disperata, offesa, perché non comprendi ciò di cui ho bisogno, ciò che mi spetta, la