

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

70



internet: [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)  
e-mail: [cisd@teatrinodeifondi.it](mailto:cisd@teatrinodeifondi.it)

Paolo Puppa

## Cronache venete

*prefazione di Gerardo Guccini*

*in copertina: Gaetano Fiore, Alberi amanti n. 03, olio su tela, 2009.*

© Teatrino di Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2012  
via Zara, 58  
56024 Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
internet: [www.titivillus.it](http://www.titivillus.it) • [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)  
e-mail: [info@titivillus.it](mailto:info@titivillus.it) • [info@teatrinodeifondi.it](mailto:info@teatrinodeifondi.it)

ISBN: 978-88-7218-358-8



PAROLA-CORPO-SUONO  
*Intorno a Paolo Puppa e ai teatri del monologo*  
di Gerardo Guccini

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

Paolo Puppa 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 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. Puppa 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 Puppa, *Fantasmî 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* (1982), *La morte in scena* (1986), *Teatro e spettacolo nel secondo novecento* (1990), *Parola di scena. Teatro italiano tre '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 imprevisi e nascosti, che ne rimettono in circolazione acquisizioni

scientifiche e contenuti espressivi. Così la riattivazione personale degli archetipi infila l'analisi storica, e quest'ultima contestualizza le drammaturgie scaturite 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'asolo, 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>.

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

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, 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* con 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 per-

corsi 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'inattinguibile 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 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

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

traiettorie necessarie, che, prive di mete evolutive e prospettive di superamento, si restringono al movimento essenziale d'un «eterno tornare» – di strutture inconse, 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 maceri, 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

<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.

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 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 Puppa. 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, Puppa 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, Puppa 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 Puppa, 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 Puppa 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, Puppa 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 “sporcarli”, 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-fantasmi 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,

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

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, 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, irreflesso 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 calpestate, 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, avvicina gli apocrifi di Puppa – tutti attribuiti a personaggi famosi del passato – alla letteratura del XVIII secolo, dalla quale assimilano

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

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

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 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 narratore che venga realisticamente descritto e che 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 soddisfazioni 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 saggista 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” – dispiangono, 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