



Le Mostre

37

Marco Baliani, Velia Papa

L'attore nella casa di cristallo

Teatro ai tempi della Grande Epidemia

MARCHE TEATRO DI
TEATRO RILEVANTE
INTERESSE
CULTURALE

www.marcheteatro.it

<https://www.marcheteatro.it/produzioni/lattore-nella-casa-di-cristallo/>

ha collaborato

Beatrice Giongo, responsabile comunicazione e ufficio stampa Marche Teatro

si ringraziano (in o. a.):

Emanuele Belfiore, Ilenia Carrone, Alessia Ercoli, Fabio Leone, Lara Virgulti.

si ringraziano per gentile concessione delle immagini i fotografi (in o. a.):

Alessandro Cecchi,
Claudio Penna e Giorgio Pergolini (Associazione Il Mascherone),
Filippo Venturi.

© Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria 2020

via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it

info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-457-8


Titivillus

DAL 15 AL 28 GIUGNO
TEATRO DELLE MUSE PIAZZALE

L'ATTORE NELLA CASA DI CRISTALLO

testo e regia **Marco Baliani**
da un'idea di **Velia Papa**
con **Petra Valentini, Michele Maccaroni, Eleonora Greco, Giacomo Lilliù**
scenografia e luci **Lucio Diana**
costumi **Stefania Cempini**

una produzione **MARCHE TEATRO**
TEATRO DI RILEVANTE INTERESSE CULTURALE
www.marcheteatro.it

INIZIO SPETTACOLI ORE 21.00 E ORE 21.45
CAPACITÀ LIMITATA
PRENOTAZIONE OBBLIGATORIA
PREVENDITA ON-LINE www.getticket.it

INFO
BIGLIETTERIA TEATRO DELLE MUSE TEL. 071 52525
ORARIO SERVIZIO TELEFONICO DAL LUNEDÌ AL VENERDÌ ORE 9.30 PALLA 12.30
info@marcheteatro.it

gestita prometeo |

L'attore nella casa di cristallo

testo e regia **Marco Baliani**
da un'idea di **Velia Papa**
con **Petra Valentini, Michele Maccaroni / Eleonora Greco, Giacomo Lilliù**
scenografia e luci **Lucio Diana**
costumi **Stefania Cempini**

direttore tecnico allestimento **Roberto Bivona**
direttori di scena **Michele Carelli, Mauro Marasà**
tecnici **Leonardo Buschi, Franco Mastropasqua, Roberto Cammarata, Stefano Salerno, Jacopo Pace, Michele Stura**
responsabile per la sicurezza **Rodrigo Blanco**
ufficio tecnico **Federico Esposito, Michela Mininno, Massimiliano Pierini, Nasjon Dhimitraqi, Gabriele Bianchelli, Andrea Paolozzi**
realizzazione scene **Spazio Scenico snc di Manti e Zenoni**
tecnici impianti **Massimiliano Pierini, Andrea Paolozzi, Nasjon Dhimitraqi, Gabriele Bianchelli**

direttore di produzione **Marta Morico**
produzione **Alessandro Gaggiotti**
assistente produzione **Claudia Meloncelli**
organizzazione **Alessia Ercoli, Benedetta Morico**
assistente organizzazione **Raela Cipi**

direttore amministrativo **Monia Miecchi**
amministrazione produzione **Katya Badaloni**
contabilità **Laura Fabbietti**
biglietteria **Laura Moreschi**

responsabile comunicazione e ufficio stampa **Beatrice Giongo**
grafica esecutiva **Fabio Leone**

produzione **MARCHE TEATRO**



Foto di Alessandro Cecchi

Produrre teatro ai tempi della Grande Epidemia

- Quando, chiusi in casa, eravamo incessantemente bombardati dai numeri dell'epidemia che rimbalzavano dai telegiornali alla rete;
- quando eravamo tutti edotti su cure, sintomi, decorsi e recessi, controindicazioni e patologie;
- quando attenti alle differenze di opinione di illustri scienziati, funzionari dell'OMS e politici italiani e stranieri cercavamo di districarci e farci un'opinione nostra, il più delle volte errata, tra lo slalom delle contraddizioni lampanti e dei consigli, a volte folli, da parte di capi di stato tutt'altro che illuminati;
- quando abbiamo cominciato in massa ad imparare le più elementari e ovvie regole di igiene come il lavarsi le mani e non stermutare o tossire in faccia a nessuno;
- quando sembrava di stare in guerra (a sentire chi l'ha vissuta e chi no), facendo il pane in casa e riempiendo le dispense di provviste;
- quando, impauriti e scioccati, assistevamo all'inesorabile salita della curva dei contagi e speravamo che l'Italia finalmente cedesse ad altri, ancora spensierati, il traguardo, non voluto, dei primi in classifica.

Allora ho cominciato a pensare ai modi per ricominciare a fare teatro, proprio durante quel periodo strano, confrontandomi quasi giornalmente, via piattaforme digitali, con decine di colleghi di ogni Paese, sentendomi più che mai parte di una comunità artistica globale, decisa a resistere e riaffermare l'imprescindibile necessità del teatro; non solo per noi che non sapremmo convertirci ad altro lavoro, ma per tutti coloro che sono attratti dalla forza dell'incanto scenico.

In piena emergenza, nei periodi di marzo ed aprile 2020, il quadro era ancora molto incerto, impossibile prevedere quanto si sarebbe prolungato il *lockdown* e quali misure avremmo dovuto adottare, qualora fossimo stati in condizione di riaprire i teatri.

In questo contesto di totale incertezza, la cosa che mi pesava di più era il fatto che il rapporto con il pubblico fosse stato brutalmente troncato dalla cancellazione improvvisa di ogni rappresentazione.

Dal mio punto di vista la questione più importante era riprendere il dialogo con il pubblico. Era urgente inviare un segnale di presenza, lanciare un messaggio di continuità in una situazione che sembrava negare il teatro in quanto accadimento che richiede la simultanea presenza fisica, in uno stesso spazio di chi agisce e chi assiste all'azione e che, a volte, ne partecipa.

Non mi convinceva l'uso del video, come surrogato, indicato come soluzione anche dall'attuale Ministro che ha auspicato un "Netflix della cultura" e, di conseguenza, stanziato un ingente finanziamento per "una piattaforma online" al fine di "portare la cultura nelle case" (v. Ansa 18/4/2020), dimenticando che la televisione pubblica dovrebbe già efficacemente svolgere questa funzione e che ogni produzione teatrale, prima di diventare un video, è un evento dal vivo, in Italia, purtroppo ancora poco sostenuto.

Quando i mezzi digitali vengono usati per documentare, interpretare o riutilizzare l'azione scenica il risultato è comunque un prodotto artistico diverso, dotato di un linguaggio proprio che non può essere confuso con il teatro.

Non serve portare il teatro in televisione, anzi, a volte, può essere addirittura fuorviante perché snatura

l'essenza stessa dell'evento scenico. Serve invece ripensare alle mille possibilità di creare teatro, in qualunque condizione data.

In quel particolare momento a teatri sprangati, rinunciando in modo convinto all'appiattimento dello schermo, non restava che un altro mezzo di contatto tra le persone: il telefono, uno strumento dal sapore vagamente arcaico. Non il cellulare di ultima generazione, ma proprio il vecchio apparecchio, dotato di cornetta, in grado di riprodurre il più fedelmente possibile le diverse sfumature della voce, rimandandola all'ascolto, fisica, piena, viva.

Alla fine di marzo cominciamo a provare online i *Consulti poetici*, conversazioni telefoniche su prenotazione. Con gli attori creiamo un copione *in progress* che si arricchisce, ogni giorno, della casistica emotiva, fornita dagli utenti. Gli attori, nelle prove, affinano le loro capacità empatiche testando il format online con noi operatori. Al telefono, in non più di quindici minuti, il compito degli attori è stabilire un contatto e, sulla base degli spunti offerti dal dialogo con l'interlocutore, proporre un menu poetico-letterario personalizzato. A disposizione degli attori un repertorio di oltre cento brani selezionati attraverso un lavoro collettivo di scelta dei testi svolto dagli stessi interpreti e dall'intera struttura di Marche Teatro che ritrova, pur nella distanza forzata, un motivo di nuovo entusiasmo operativo.

I consulti poetici sono stati ideati dall'attore, regista e autore Fabrice Melquiot. L'iniziativa, originariamente ideata dal vivo con attori in veste di medici, è stata, nel periodo del *lockdown*, trasformata in azione telefonica da Emmanuel Demarcy-Mota, direttore del Théâtre de la Ville di Parigi.

La nostra versione dei *Consulti*, un po' diversa dall'originale, aveva il compito di colmare un vuoto e, nelle nostre intenzioni, non avrebbe potuto prolungarsi oltre, pena il rischio di trasformarsi, da un'iniziativa di sapore situazionista, necessariamente effimera, ad un'altra più dichiaratamente terapeutica.

Il mio intento è sempre stato quello di cercare la dimensione teatrale, mantenendo il gioco improvvisativo caratteristico dell'interazione tra due elementi di una finzione, anche se, in questo caso, particolarmente intrecciata con la realtà del momento: attore/medico-utente/paziente.

I consulti sono partiti il 12 aprile e si sono interrotti il 10 maggio, coinvolgendo più di 600 persone con due soli attori.

Dato il successo straordinario dei *Consulti* la mia prima tentazione è stata quella di trasmigrare dal vivo l'iniziativa, tenendo conto delle restrizioni.

Ma un'eventuale trasposizione *live* avrebbe comunque dovuto permettere lo scambio con l'utente. Da qui, tentando di conciliare distanziamento e mascherine, è nata l'idea di un lavoro completamente diverso che utilizzasse, come elementi drammaturgici, proprio l'isolamento degli attori, la solitudine e la perdita di ruolo sociale.

Ha dunque preso forma un'immagine: gli attori separati tra loro e dagli spettatori, rinchiusi, singolarmente, dentro gabbie trasparenti mentre il pubblico poteva essere raggiunto solo attraverso la voce trasmessa da una ricevente, ascoltata tramite auricolari.

Questi elementi insieme ai concetti di "costrizione", "controllo", "pericolo" hanno preso forma in una *backstory* che motivasse la separazione degli attori dal pubblico e, in definitiva, la negazione del teatro.

Solo una società ignorante e autoritaria proiettata in un futuro distopico, può perseguire gli attori, metterli ai margini, riducendo lo spettacolo teatrale ad una questione di introiti, misurandone l'utilità sociale attraverso i numeri del botteghino. Anzi i teatri sono ridotti a centri commerciali dove i palcoscenici servono ad inscenare spettacolari vendite dal vivo riprese, ovviamente, in streaming per entrare nelle case di tutti i cittadini.

Gli attori sono esposti al pubblico in gabbie trasparenti. Le gabbie li isolano, non permettono loro di vedere, sentire e interagire con il pubblico. Sono condannati a ripetere frammenti del loro repertorio personale per non perdere la loro stessa identità.

La narrazione di contesto, vagamente ispirata alla letteratura ucronica, suggerisce il titolo che riecheggia, non a caso, il romanzo di Philip K. Dick: *La svastica sul sole* ribattezzato *L'uomo nell'alto castello*. Il risultato è: *L'attore nella casa di cristallo*, un titolo didascalico e mistificatorio dove un "volgare plexiglass", come lo definisce il testo recitato da uno degli attori, viene spacciato per cristallo. L'immagine, creata da Lucio Diana, cita, ironicamente, i canoni iconografici di genere, da serie televisiva fantahorror. Anche la cosa più grave non può essere del tutto presa sul serio quando si tratta di finzione.

La collocazione delle gabbie, diventati cubi giganti nel progetto scenografico curato da Diana, non poteva che essere fatta, simbolicamente, nel giorno fissato per la riapertura dei teatri, il 15 giugno, nel piazzale antistante il Teatro delle Muse con la sua inconfondibile facciata monumentale, simbolo dell'arte della rappresentazione.

Nella mia idea originaria la proposta aveva un carattere installativo e il pubblico avrebbe dovuto potersi muovere attorno alle gabbie soffermandosi un tempo variabile. A chi avesse voluto ascoltare gli attori e non solo guardarli, avremmo fornito ricevente ed auricolari.

Per qualche tempo, ho accarezzato l'idea di proporre un'azione espositiva, al fine di approfittare dell'apertura anticipata delle strutture museali fissata il 28 maggio. Il clima di incertezza, a mio avviso, rendeva urgente la performance, in grado, con una sola folgorante immagine, di mostrare tutta la precarietà della condizione della gente di teatro.

Il 17 maggio esce il decreto che impone la staticità del pubblico in posti preassegnati per consentire di rispettare il distanziamento.

Esclusa, dunque, ogni scorciatoia installativa tutto deve essere centrato sull'attore e sull'arte della parola.

Non c'è che un artista in grado di condividere il progetto, dirigere gli attori, creare una tessitura drammaturgica: Marco Baliani.

Con Marco ci conosciamo da tanti anni, dai tempi di Ruotalibera. Ho ospitato i suoi spettacoli nel corso della mia attività, ma ho cominciato a lavorare sulle sue produzioni solo di recente: *Trincea*, *Human*, *Una notte sbagliata*, *Paragoghé*. Ho apprezzato la sua generosità, la passione, l'amore per il rischio artistico, l'autenticità. Marco fa sempre e solo un teatro necessario, un teatro di cui c'è bisogno, dote rarissima in un panorama italiano stanco e ripetitivo.

Ma questa volta la sfida è veramente ardua. Il tempo è pochissimo, la struttura anomala, gli attori giovani,

10 le prove non si possono fare, come di solito, in presenza. Ho paura che non accetti l'impresa e non potrei certo biasimarlo.

Con una certa ansia, lo chiamo. Manca meno di un mese al debutto.

Con mio grande sollievo accetta. Scegliamo quattro interpreti, si parte, rigorosamente online.

Il primo incontro con gli attori sulla piattaforma Zoom si svolge il 18 maggio. Assisto a tutte le prove. Sono affascinata dalla velocità con cui il progetto cresce, con l'impegno e l'adesione di tutte le persone coinvolte.

Un miracolo. L'ennesimo del fare teatro. Un'idea che prende forma, si concretizza sempre di più, in uno sforzo collettivo straordinario, un concentrato di energia e tensione generato da una micro comunità, retta da regole ferree, creata per un solo imperativo: il debutto.

Il nostro è stato emozionante, per tutti: per gli artisti, per i tecnici, per gli operatori, questi ultimi impegnati in un nuovo rituale: la sicurezza al tempo del Covid. Accorgimenti e prescrizioni entrati d'ufficio a far parte della drammaturgia. Tutta la squadra tecnica e organizzativa era tenuta ad indossare un giubbotto catarifrangente grigio con strisce riflettenti perlacee; grigio come le divise unisex degli attori, casacca e pantalone informi, identiche, a parte il colore, alle tute dei prigionieri di Guantanamo, costumi creati da Stefania Cempini. Ogni attore provvisto di scatola grigia con gli effetti personali, prima dell'inizio, veniva accompagnato da un tecnico /guardia dentro il cubo e lì chiuso. L'ingresso nel piazzale antistante il Teatro non avveniva dalla strada, come d'abitudine, bensì dall'entrata artisti, situata su uno dei lati dell'edificio.

Il pubblico, dunque, entrava dal portone laterale, accolto da un addetto alla misurazione della temperatura, anche incaricato di controllare che gli spettatori fossero dotati di mascherine, quindi stop alla successiva stazione: controllo delle prenotazioni, ritiro dei biglietti e distribuzione di programma di sala; alla fine di un lungo corridoio nuovo stop alla terza stazione per la distribuzione delle radio riceventi e degli auricolari, opportunamente confezionati singolarmente e compresi nel prezzo del biglietto.

Ancora un altro corridoio da percorrere per entrare nell'atrio di ingresso e quindi finalmente uscire, all'aria aperta, nel piazzale, assaporando il senso di liberazione dopo un percorso obbligato e stretto ed infine sedersi, ciascuno nella propria postazione distanziata oltre il metro regolamentare. Trentaquattro posti disposti in modo da circondare i due cubi. Un percorso inverso rispetto al tradizionale ingresso dall'esterno verso l'interno, diventato, in questo caso, da dentro a fuori: ancora un rovesciamento in un mondo scompaginato dall'epidemia.

Il tecnico-guardiano accende, dall'esterno, le luci delle gabbie illuminando gli attori che iniziano il loro monologo simultaneamente. Il pubblico si abitua in fretta a passare da un canale ad un altro per ascoltare frammenti e memorie di ciascun attore. Intorno all'area scenica tracciata, la solita folla distratta: passanti, famiglie, coppie, motorini, auto, questa volta stupefatti da ciò che sta, misteriosamente, accadendo nel piazzale: le porte del teatro aperte, la facciata illuminata da un blu elettrico mentre un gruppo di persone sedute distanziate, compostissime, straordinariamente attente, guardano due giovani in uniforme carceraria, ciascuno dentro una grande

teca trasparente, muoversi, rivolgere oltre sguardi ciechi, nel più completo silenzio, rotto solo da sporadiche salite improvvise di tono: un'installazione nell'installazione.

L'insieme spiazzante e allucinato sottolinea lo spae-

samento, la singolarità delle persone, la loro totale solitudine; rimarca l'assenza del contatto, la negazione di ciò che è vitale a noi esseri umani: abbracciarci, toccarci, stringerci insieme, gli uni con gli altri.

Velia Papa



Foto di Claudio Penna



Petra Valentini. Foto di Claudio Penna

Dal programma di sala

Il teatro è stato abolito così come ogni attività che non produca immediati profitti. Il Partito che, con salda fermezza, governa il Paese crede che la cultura sia un'inutile e costosa perdita di tempo. Si promuove, invece, un sano divertimento fatto di slot machine, videogiochi, scommesse, karaoke, ragazze in vetrina, combattimenti di galli, corse con le auto di notte a fari spenti e altri svaghi capaci di contribuire alla crescita del Prodotto Interno Lordo.

Nel Paese, da tempo, è stato vietato lo studio della letteratura, dell'arte e della poesia (il teatro non era stato mai contemplato nell'ambito della cosiddetta cultura). Anche se, per essere precisi, la prima materia ad essere cancellata è stata la Storia. Una misura divenuta subito molto popolare, decisiva per la definitiva affermazione del Partito al potere.

I teatri esistono ancora ma sono stati trasformati in centri commerciali. Platea e palcoscenico sono stati conservati per accogliere consumatori festanti e rutilanti show in cui si esibiscono soubrette scarsamente vestite e presentatori sovraeccitati intenti a decantare le doti di robot domestici di ultima generazione, offrendoli all'asta a prezzi stracciati.

Gli attori sono dei paria, ridotti, ormai, alla fame.

Se tentano uno spettacolo in strada per raccogliere qualche moneta, possono essere fermati e rinchiusi nelle Case di Cristallo che impediscono contatti ravvicinati con quello che un tempo era il pubblico.

Sono esposti come esseri in via di estinzione.

Ciascuno di loro, lì dentro si ostina a ripetere brani di testi, pescando, da una malridotta memoria, frammenti di esistenze, vissute o immaginarie, senza soluzione di

continuità. Non può vedere né sentire chi lo guarda, il quale a sua volta se vuole ascoltare ciò che esce dalla bocca dell'attore può avvalersi di un auricolare. Ma naturalmente per accedervi verrà schedato e identificato. Assistere diviene, dunque, un atto quasi eroico.

13

Appunti di drammaturgia

In un primo momento l'intuizione di Velia Papa era più estrema e affascinante. Gli spettatori muniti di auricolari avrebbero dovuto essere "random", dei passanti, nomadi, che potevano restare il tempo che volevano e poi andarsene ascoltando dunque solo frammenti delle performance.

Ma questa idea, che sarebbe stata ancor più performativa, non faceva i conti con il problema della sicurezza, del distanziamento, della sanificazione.

Alla fine però credo che la soluzione adottata di necessità sia stata più forte simbolicamente.

Nell'altro caso avrebbe prevalso il concetto di "installazione", le teche con gli attori dentro sarebbero state solo una "esposizione" artistica, alla Abramovic. Invece così è ancora il teatro ad esporsi e le teche acquistano una evidente forza metaforica. Rimandano a un teatro negato, sono simbolicamente "cose politiche".

Il soliloquio spezza qualsiasi possibilità di sviluppo di un percorso psicologico, azzera il senso, affastella diversi segni, come file che attraversano l'animo dell'attore imprigionato producendo lacerti di discorsi, battute, gestualità senza nessi tra loro.

Avevo chiaro che dovevamo riuscire a creare un testo molto velocemente, e che la forma migliore

14 per immaginarlo era quello di un arazzo barocco, di una superficie dove avvengono più accadimenti, dove l'occhio non sa dove posarsi né è guidato a compiere un percorso univoco. L'ascolto in cuffia poi permetteva di spaesare ancora di più il contesto. Ogni frammento del testo è giustapposto senza un ordine storico e senza consequenzialità di causa-effetto. I passaggi da un pezzo a un altro avvengono per simbiosi, o assonanze di suoni, o per atmosfere, oppure attraverso segni vuoti, afasie.

Soliloquio e arazzo erano dunque le scelte drammaturgiche che andavo proponendo, senza però irreggimentarle in assiomi o certezze, ma saggiandole via via. Quello che gli attori percepivano come un testo che si andava filando giorno dopo giorno era sorretto da una forma precisa anche se non immediatamente visibile. Gli attori posti in gabbia ed esposti come reperti di un teatro che fu, in uno zoo, non posseggono più la chiave dell'interpretazione, restano senza possibilità di sdoppiamento, perciò per sopravvivere si aggrappano a questo soliloquiare senza connessioni di realtà, senza rispecchiamenti e rimandi.

Dunque che si cominci, il pubblico si dispone, viene istruito sui canali di ascolto della ricetrasmittente, può leggere il foglio esplicativo, sapere del mondo senza necessità di teatro.

I due attori sono già dentro le case di cristallo, chissà da quanto, da sempre? Sono indifferenti a ciò che avviene intorno, attendono. Passa del tempo. Quando finalmente tutti si sono seduti, con le loro mascherine in volto, due "guardiani" vanno verso le teche e accendono le luci.

Marco Baliani



In alto: Marco Baliani. In basso da sinistra: Petra Valentini, Giacomo Lilliù, Michele Maccaroni ed Eleonora Greco. Prove online

Incipit



Giacomo Lilliù. Foto di Claudio Penna

La fine dell'inizio **Giacomo Lilliù** *Teca I*

Si accendono di colpo le luci sopra la teca. L'attore le fissa attonito, seduto impalato, come se gli mancasse la carica, poi sempre imbambolato si alza e comincia a fare un inchino teatrale, poi un altro, al terzo si ferma, come si fosse risvegliato, si guarda intorno spaesato.

È adesso? No, vero? No... Questo succede alla fine, è sempre così, alla fine, fine... (comincia a camminare in tondo) punto o momento in cui una cosa cessa di essere, non è più, la sua ultima fase, la parte terminale, alla fine della strada, dove finisce il paese, alla fine hai vinto tu, finisci tutti i compiti e poi potrai andare a giocare, falla finita, ha finito di soffrire, finiamola qui, ha fatto una brutta fine, finisci la minestra, finiscilo, è finita, arriviamo fino alla fine, finiamo filando fino alla fine, finchè finquando fintanto finalora finalmente fintantochè (si siede sullo sgabello)

Sono un tipo estetico
asmatico, linfatico,

Amo la Bibbia, la Libia, la fibia
delle scarpine
delle donnine
carine cretine.

Sono un uomo ardito e sano
sono un aeroplano.

Sono un uomo assai terribile
sono un dirigibile.

Sono un uomo che vado al culmine
sono un parafulmine.

Sono un uomo senza nei
sono il 606.

Sono un uomo senza... Sono un uomo... sono un uomo?

Si alza inquieto, si tocca la guancia, la barba, borbottando tra sé sui peli e sull'odore delle ascelle, se la arriccchia, sembra soddisfatto poi si sbottona la patta e guarda il suo attributo, lo cerca meglio, guarda ancora meglio con la mano a visiera, come fosse una cosa lontana e minuscola, smette sconsolato.

Ecco, mi sono depresso (va a sedersi sullo sgabello sfiduciato)

Questo inizio surreale dell'attore Giacomo Lilliù sintetizza la modalità del "soliloquio" verso cui ho guidato gli attori e le attrici fin dai primi incontri. Niente monologhi, nessuna linearità di esposizione. Giacomo mi aveva portato in dono, tra altri frammenti shakespeariani, le tiritere di Petrolini, forse di un suo precedente spettacolo, o forse solo amate di per sé, e io le ho subito inserite in un contesto più straniante. In un monologo il personaggio conduce una sua personale riflessione a voce alta, è uno strumento classico del teatro, da sempre, presuppone comunque una progressione lineare del discorso, anche le possibili digressioni rientrano però in un flusso che il personaggio conduce e controlla coscientemente. Questo stratagemma permette di venire a conoscere segreti intimi o sentimenti nascosti del personaggio che vengono messi "a parte" agli spetta-