

LUCA MOZZACHIODI, **Appunti sul teatro di Claudio Magris**

I

Quando si considerano il corpo dell'opera di Claudio Magris e la sua stessa attività culturale si resta naturalmente colpiti e impressionati dalla mole di scritti saggistici, arricchita da quando l'autore era poco più che ventenne con *Il mito asburgico* del 1963, e dal succedersi di racconti e romanzi o diari romanziati che lo ha portato alla notorietà con *Danubio* nel 1986 e che prosegue tuttora fino al recentissimo *Croce del sud* (2020). In una tale messe, ampiamente conosciuta anche all'estero e molto tradotta, come ricorda Ernestina Pellegrini, nella sue *Notizie sui testi* nel volume mondadoriano delle opere¹, rischia di passare in secondo piano la produzione teatrale di questo autore, che invece riserva caratteri di specificità e, come si vedrà, anche una notevole autonomia estetica e di ricerca nell'attività di Magris.

Si tratta di una scrittura "minore" soltanto nel senso di un *corpus* ristretto se paragonato a quello narrativo e saggistico, riunito in un volume, peraltro non mastodontico, solo nel 2010², e di un tentativo relativamente tardo se il primo testo (e maggiore) *Stadelmann* vede la luce nel 1988, quando ormai i temi fondamentali e la struttura portante della scrittura magrisiana sono ben riconoscibili.

¹ Pellegrini (2012).

² Magris (2010).

È un Magris maturo quello che occasionalmente si accosta alla drammaturgia; ma allora per comprendere i caratteri fondamentali di questa drammaturgia è necessario capire come quel processo di maturazione si sia svolto e quale impulso o esigenza muova questa occasionalità poi tradotta nella compattezza di quella che un compagno di lunga data di Magris e grande esperto di studi teatrali come Guido Davico Bonino ha voluto chiamare una «drammaturgia del disagio»³.

L'interesse teatrale di questo autore, non tanto inizialmente per le possibilità pratiche o tecniche del teatro (come dimostra la pubblicazione di *Stadelmann* tre anni prima della sua suggestiva e evidentemente riuscita messa in scena), ma per il dramma come forma nella quale poter meglio sviluppare e mettere in luce il contrasto tra individuo e società e tra i diversi caratteri, risale invece proprio alla formazione e ai primi studi: allievo riconoscente di Leonello Vincenti, grande studioso di Grillparzer ed esploratore del teatro tedesco fin dai tempi delle edizioni gobettiane, Magris mostra fin dal primo saggio l'interesse per la drammaturgia dei grandi modelli mitteleuropei e nordici (Schnitzler, Büchner, Ibsen, Hebbel e prima ancora gli austriaci Raimund e Grillparzer), creandosi un proprio canone così diverso dai passaggi obbligati della teatrologia canonica⁴, cioè i tragici greci e Shakespeare, che si può dire in un certo senso che il gusto teatrale di Magris non conosca un'origine preborghese e anche della borghesia raccolga inizialmente soprattutto la vocazione intellettuale allo scacco e all'inazione che, infatti, caratterizzerà parte dei personaggi maggiori della sua attività di drammaturgo. Leggiamo questo passo su Grillparzer, autore che fa da perno al *mito absburgico*, dedicato alla tragedia *Libussa*, che ha per protagonista una veggente collegata alla mitica fondazione di Praga ma che riassume il punto di un'ispirazione costante in Grillparzer e l'enunciazione più aperta (nel senso di

³ Magris (2010) p. 6.

⁴ Su questi passaggi si può ora utilmente consultare i contributi di Foi (2019) Dogà (2019) e Campobasso (2019).

non combattuta o mistificata dallo stesso autore) del mito absburgico: «Elegia più che tragedia, per il tono di dolente rimpianto per la pace e l'età dell'oro che la pervade, perché non vi è un vero urto tragico ma piuttosto uno struggente e tacito vagheggiare, una silenziosa sconfitta davanti alla vita e alla storia»⁵. Tale atteggiamento rappresenta l'esatto contrario, come lo stesso Magris ci dice, dello storicismo irrompente nell'Ottocento, storicismo che, da un punto di vista sociale, significa relatività delle istituzioni, crisi dell'ordine sociale, apogeo della borghesia quando essa incarna (o crede di incarnare) lo sviluppo delle forze storiche⁶. Ciò di cui però lo studioso si rende conto (ed è la spinta emotiva e razionale del primo grande libro, come di molti dei seguenti), è che non ci si può fermare a questa negazione, rispetto alla quale si può dare al massimo la grande tragedia statica di Grillparzer o l'evasione fiabesca, ma personalmente sanguinosa, di un Raimund, e che piuttosto la strada del dramma borghese è quella di un dramma che raccoglie e amplifica il contrasto tra nuove e vecchie ideologie, tra ordine e spinta della storia.

Da qui la passione per il teatro di Ibsen e prima ancora per quei casi in cui, come nel *Woyzeck* di Büchner e nella *Medea* di Grillparzer⁷, entrambi tradotti ed adattati da Magris per la scena, il travolgimento degli ordini precedenti fa sentire i suoi aspetti conflittuali prima che sulle istituzioni nei rapporti di coppia e familiari (che se si vuole sono la prima istituzione umana e per questo la più sensibile ai mutamenti).

Da un punto di vista teorico sicuramente Magris condivide la convinzione di Szondi, e del giovane Lukács, sull'assolutezza della forma drammatica⁸ e sulla

⁵ Magris (2012a), p. 122.

⁶ «Filosofia individualizzante e moderna, lo storicismo recava con sé l'instabilità di quegli statici valori idolatrati, recava con sé il risveglio delle individualità storiche, delle forze liberali che avrebbero finito, molti anni dopo, per abbattere il mondo absburgico». Magris (2012a), p. 125.

⁷ Su cui si rinvia per un'analisi della traduzione a Foi (2019).

⁸ Cfr. Szondi (2000), p. 12: «Il dramma è primario, ecco uno dei motivi per cui i drammi storici finiscono sempre per essere essenzialmente "non drammatici" [...] In quanto il dramma è sempre

sua conseguente crisi; nessuna delle opere portate in scena tuttavia si propone il salvataggio integrale della forma drammatica che lo studioso ungherese credeva di poter riconoscere quale tratto dominante della produzione 1880-1950, anni cui appartiene la seconda generazione dei modelli e maestri di questo autore, tra i quali grandeggia Ibsen. Al drammaturgo norvegese Magris ha dedicato molti studi e un'intensa attività traduttiva: *Nemico del popolo* nel 1974, *Spettri* nel 1974, *Jhon Gabriel Borkman* nel 1981 (vale qui la pena di notare che l'attività di traduttore di Magris è essenzialmente legata al teatro e che si intensifica dagli anni Settanta agli anni Ottanta per raggiungere la punta massima tra il 1988, anno della pubblicazione di *Stadelmann* e il 1994, anno di *Le voci*, lasciando intendere come siamo di fronte a un momento di grande interesse anche pratico per questa forma espressiva). Alla produzione ibseninana più tarda è dedicato il lungo saggio *Il tardo Ibsen e la megalomania della vita*, dove viene giustamente colto come in Ibsen stesso sia la prima risposta alla decadenza della "primarietà" dell'azione drammatica, venuta meno una volta abbracciata la sua storicità e dunque lo storicismo come attitudine (spesso socialmente diffusa, subliminale, inconscia) a interpretare il corso del mondo: Ibsen drammatizza questo conflitto, lo scontro tra vecchi e nuovi valori (la religione, la famiglia patriarcale, la reputazione e la comunità da un lato, l'esigenza di una moralità personale e non più collettiva, l'indipendenza, ma anche l'individualismo, lo spirito di impresa come la sete di affermazione e dominio dall'altra).

A un Ibsen cantore del capitano d'industria e dell'età d'oro della borghesia guarda anche uno studioso del calibro di Roberto Alonge nel preparare la sua fondamentale edizione dei *Drammi moderni*⁹ dove, tra l'altro, proprio per il saggio di *L'anello di Clarisse* Magris è riconosciuto come uno degli interpreti più attenti

primario, l'azione drammatica si svolge al presente [...] il presente passa e si trasforma in passato, ma come tale non è più presente e dalle sue antitesi sorge un nuovo e diverso presente».

⁹ Si veda Alonge (2009).

a non ridurre il norvegese a un mero stampo naturalistico. Il nostro però va ben oltre, non si ferma a constatare una possibilità di recupero del dramma (per cui Szondi pone Ibsen non a caso come primo modello di risposta alla crisi del dramma stesso), ma nota come un vero e proprio nucleo tragico, la nuova essenza tragica della vita moderna, stia nel conflitto tra vita o vitalità, che aspira a darsi forma da se stessa, e la forma della vita come fatto sociale: da questo dissidio nascono i “megalomani” di tanti drammi ibseniani, dal dottor Stockmann a John Gabriel Borkmann, che sono stati resi in italiano da Magris, ma anche, Alving, Rosmer, Solness e molti altri.

Scrive Magris in *Il tardo Ibsen e la megalomania della vita*

L'ultimo Ibsen rappresenta, con una inesorabile dialettica negativa, la vanità della vita che tenta di trascendersi e l'impossibilità di fare a meno del trascendimento [...]. L'eroe di Ibsen non sa distinguere, tra la vita e il libro, il richiamo ingannevole. Soltanto la creazione di un'opera sembra dare un senso all'esistenza ma essa anche impedisce all'individuo di vivere, s'interpone come una barriera – di disciplina, rinuncia e repressione – fra l'individuo e la vita. [...] La maturità e la vecchiaia di Ibsen si protendono invece nostalgicamente verso il fluire dionisiaco della vita, verso gli struggenti richiami del mondo, anche e soprattutto verso l'Eros negletto, l'unico rimprovero che, negli ultimi drammi, i suoi personaggi si muovono è quello di non aver mai vissuto la loro vita, di averla repressa e sacrificata in nome di qualche meta apparentemente più alta (l'arte, il lavoro, la morale, la civiltà) che in realtà non giustifica la vita né le conferisce un significato, bensì la soffoca vilmente e inutilmente¹⁰.

Io credo che questo nucleo conflittuale sia, in buona parte, alla radice di quasi tutti i drammi di Magris, o almeno, dei drammi maggiori in cui il conflitto può prendere la carnalità dei personaggi – *Stadelmann* e *La mostra* – mentre nei monodrammi la vita appare soprattutto come assenza, o per la vera e propria morte o per una pura vocalità e la dimensione prevalente è incorporea.

¹⁰ Magris (1984), pp. 108-110.

Occorre però tenere presente che, nonostante una lunghissima fedeltà ai suoi nuclei drammatici e alle sue tradizioni primarie (la lezione *Ibsen in Italia* è del 2006), il teatro di Magris non è epigonale né classicista, non mira a stabilire un'ortodossia neodrammatica sulla base dei modelli che dalla crisi del dramma sono emersi; piuttosto si inserisce nella biforcazione tra una drammaturgia letteraria e un'arte scenica completamente registico-performativa, che in Italia risale almeno alla fine degli anni Sessanta e che alla fine degli Ottanta era ormai un fatto compiuto (motivo per cui si hanno grandi registi, ma, almeno in quegli anni, sempre meno autori di teatro innovativi che raggiungono la notorietà e si assesta un canone scolastico-naturalistico nei teatri stabili).

Le soluzioni offerte a questo autore dalla sua esperienza di traduttore e studioso sono sempre riproblematizzate alla luce delle proprie esigenze espressive e del nuovo aspetto nel quale sente di poter ravvisare i conflitti di cui ha tracciato le genealogie intellettuali e artistiche: un esame più vicino dei testi lo chiarisce.

II

Stadelmann ha per protagonista il servitore di Goethe: «e non è in nessuna maniera, assolutamente, un dramma su Goethe», ribadisce l'autore in una lettera a Egisto Marcucci che porterà il testo sulla scena¹¹; il nucleo drammatico si addensa intorno a una riflessione sulla morte (e dunque sulla vita) del servitore Stadelmann in un ospizio a Jena in indigenza. Le scene sono disposte in successione slegata in tre Tempi e formano ciò che la critica ha chiamato uno *Stationendrama*¹², secondo la definizione di Szondi¹³, per il quale rappresenta una

¹¹ Ora in Magris (2012a), p. 1596.

¹² Si veda G. Davico Bonino in Magris (2010), p. 7.

¹³ Cfr. Szondi (2000), p. 36.

ulteriore modalità di risposta alla crisi del dramma. L'autore stesso fa derivare questa struttura dal modello del *Woyzeck* di Büchner recentemente tradotto¹⁴, tuttavia, io credo, stando alla natura incompiuta del famoso dramma büchneriano, l'affinità tra i due va ricercata anche e forse più che in aspetti formali nella scelta della particolare situazione sociale da rappresentare: una società borghese vista nell'alienazione, abiezione e miseria che riserva ai suoi emarginati o autoemarginati, un mondo in cui la cultura si contrappone come ideologia alla materialità dell'esperienza e rischia di fagocitarla.

Su questa contrapposizione (non priva nel rapporto che lega i due protagonisti del dramma di un profondo affetto e di devozione al padrone) si impernia la dialettica servo-padrone che, come quasi tutta la critica successiva alla messa in scena dell'opera ha rilevato, Magris rappresenta tra Goethe e Stadelmann, fin dall'evocazione della prima scena con l'esperimento sulla teoria dei colori, dove l'elogio dell'esperienza misura la differenza tra i due: il padrone che anche della fede nei sensi fa una legge – «Se il Vecchio ha voluto che vedessimo verde o rosso invece che dei numeri come dicono quei matematici saprà bene perché lo ha fatto. I due cerchi sono uguali ma al nostro occhio quello chiaro appare più grande, non c'è scampo. Io vi insegno una legge Stadelmann [...]»¹⁵ e il servitore che nella definizione di esperienza vede soprattutto l'*Erlebnis* o, detto altrimenti, il fluire della vita.

Questa dicotomia sarà alla radice di una doppia partitura, con un protagonista diviso tra la propria vita e ansia vitale e la pesante ombra del padrone, che è il vero motivo per cui viene prelevato dall'ospizio e costretto a una cerimonia in

¹⁴ «Questa è una storia che non può conoscere una ordinata e gerarchica sintassi, un armonico ordine del discorso. Così si spiega anche la struttura büchneriana, a stazioni, a scene brevissime. Direi che tutto il dramma vive di una contraddizione tra una dimensione appunto alla Büchner, ossia di una realtà scissa, frantumata e disordinata, e una dimensione alla Ibsen, ossia una concezione nonostante tutto classica, [...]». Magris (2012a), p. 1596.

¹⁵ Magris (2010), p. 25.

ricordo di Goethe nella quale, una volta di più, la sua esperienza sarà tacitata dal bisogno di forma, cioè dalla voce del padrone che parla attraverso il culto dell'opera e della personalità che gli viene riservato: nella quarta scena del secondo tempo, cioè al centro esatto dell'opera, un confuso Stadelmann è portato a una celebrazione di Goethe nel municipio di Francoforte dove è messo alle strette da una serie di ammiratori che mostrano di riconoscere nel poeta tutti i cliché del buonsenso borghese uniti alla fantasia romantica dell'artista: pensieri profondi, educativi e inclini al misticismo, regulatezza, riflessività e moderazione, aspirazione all'eternità; a questo Goethe classico-tedesco e filisteo l'ex servo oppone la sua esperienza dell'uomo Goethe fatta anche di fragilità e imperfezioni, fino a quando, come peraltro è documentato dalla biografia goethiana e come lo stesso Magris ricorda citando spesso la *Teoria dei colori*, chiestogli insistentemente quale fosse il capolavoro di Goethe, Stadelmann risponde replicando i toni del padrone: « Il suo capolavoro, diceva lui, era la *Teoria dei colori*, e avrà ben saputo perché lo diceva, no? E anch'io, modestamente, ho dato il mio piccolo contributo a quell'opera immortale». ¹⁶ Se la società riconosce Stadelmann essenzialmente nell'ombra di Goethe, il servitore stesso in qualche modo risponde appropriandosene: quando gli viene mostrata una maschera funeraria (simbolo del culto borghese del genio), reagisce con un brusco richiamo alla materialità della vita:

Ma credete sul serio che una faccia così potesse scrivere il Werther o il Faust, ma guardate (si pizzica le guance flosce sotto il mento, si tira la pelle sotto gli occhi) non vedete questa ciccia vuota e ammuffita, queste borse sotto gli occhi, credete che lui non le avesse, lui che in certi periodi aveva anche una ridicola pancia, e poi quelle gambe storte? È proprio perché...¹⁷

¹⁶ Magris (2010), p. 79.

¹⁷ Magris (2010), p. 82.

Non conosciamo la risposta con certezza, ma possiamo presumere che Stadelmann (e forse lo stesso Magris) pensino proprio questo: il *Faust* è fatto anche dell'umanità personale, materiale, fragile e decadente del Goethe reale.

La cristallizzazione della vita in forma a Stadelmann però non riesce, perché per lui è essenzialmente la forma del servire, la figura del servo che senza il padrone è vuota; egli rifiuta la vita perché implicitamente si sente un sopravvissuto, la rifiuta prima nella possibile forma dell'idillio con la lavandaia Steffi, poi completamente con il suicidio: i giorni (è forse una laica e proletaria memoria del monologo del quinto atto di Macbeth) gli si schierano davanti come una sequela di abiti indossati e dismessi.

Ironia della sorte, poco dopo giunge un messo per comunicargli che gli sono stati riconosciuti una pensione e un alloggio per interessamento del duca, ma anche questi non sono che l'estrema conferma della sua natura di complemento ed estensione del culto di Goethe che lo protegge persino dalla vendita del cadavere: di per sé Stadelmann sarebbe, per usare l'espressione di Benjamin, nuda vita, tanto sanguigna e materiale quanto priva di significato per il resto dell'umanità.

Alcuni critici hanno inteso ravvisare un'idea germinale di questo dramma nel saggio *Il poeta e il suo servitore* che nella stessa luce analizza il rapporto tra poeta e studioso con parole che ci aiutano a capire *Stadelmann*:

Non è più una persona, non esprime il suo sentimento o la sua passione; esiste in funzione del padrone, può solo lavorare affinché quest'ultimo abbia un'anima e una persona, affinché egli possa esprimere la propria persona liberata dalle cure materiali, ossia vivere una vita spirituale. [...] Se il poeta è morto, il suo potere acquista un'assolutezza sinistra e vampiresca, come succhiasse la vita del suo scudiero¹⁸.

¹⁸ Magris (2012b), pp. 182-183.

Di ciò muore dunque Stadelmann, svuotato in favore di Goethe, ma il rapporto è rovesciato o, se si preferisce, presentato sotto un'altra prospettiva, nel dramma *La mostra* del 2001, dedicato al pittore triestino Vito Timmel (nato von Thümmel). Davico Bonino attribuisce al dramma una struttura «a ellisse»¹⁹, di fatto si tratta sempre di uno *Stationendrama*, ma questa volta impostato su una serie di *flashback* che ne scardinano l'ordine temporale, ultima traccia di classicità drammatica che ancora rimaneva in *Stadelmann* (la funzione Ibsen che conteneva la funzione Büchner, secondo la polarizzazione di Magris nella lettera a Marcucci).

Qui si mette per prima cosa in scena il funerale di Timmel e con esso la mostra che il direttore del manicomio nel quale il pittore era recluso negli ultimi anni ha voluto preparare per commemorarlo.

Di fatto il testo drammaturgico mette in scena la mostra con il succedersi delle opere timmeliane proiettate sulla scena che diventano oggetti scatenanti dell'azione drammatica, azione che però è soprattutto un ricordo, secondo quella drammaturgia della memoria connessa alla morte che è tipica di tutto il secondo tempo del teatro di Magris. Un Timmel defunto tenta un dialogo con gli amici al funerale e commenta le memorie della propria vita: ancora una volta vita e forma sono poste in conflitto ma questa volta mentre i comprimari, cioè il dottore, gli amici, i parenti, ne incarnano il fluire sordo e basso, la quotidianità inconsapevole che esercita violenza contro chi vuole o ha voluto fuoriuscirne, come ha fatto Timmel, il pittore assume su di sé questo dissidio in maniera diversa da quanto faceva Stadelmann, piuttosto mostra una discrepanza tra la vocazione a un'arte fatta in grande, ricordando il detto di Vasari, e la tendenza a ritirarsi sempre più dall'esistenza, di cui traccia la vacuità tragica con il linguaggio poetico e vagamente *bohémien* che gli sarà proprio per tutta l'opera.

¹⁹ Magris (2010), p. 9.

«L'arte va fatta in grande, maniera grande di re e popoli dominatori, ori e gonfaloni di battaglie, niente pianzotèi di mammolette incomprese. [...] un quadro ha da essere grande, duro come ogni grandezza, come la vita»,²⁰ dice in una concione improvvisata agli amici all'osteria, mentre sul fondo un inserviente del manicomio passa con i disegni di Timmel che sono «Francobolli, non quadri». Più avanti, dopo aver cantato con un coro di matti, promosso a sua «guardia imperiale» elabora il suo personale lamento: ancora una volta come in *Stadelmann* la fine dell'esistenza è descritta in termini vividi e materiali ma decisamente disumanizzati: «Noi, i bacilli del raffreddore di Dio, un'aspirina e silenzio, tutto finito, Dio ingoia una pillola effervescente grande come il sole, un disco dorato che scende nel mare, arrossa le acque, gorgoglia nella gola di Dio, ecco, va giù e per il bacillo von Thümmel tricchete tracchete»²¹.

La seconda metà del dramma alterna i pomposi tentativi analitico-biografici del Direttore che prepara la mostra retrospettiva ai commenti di Timmel che narra, dal paradiso, in controcanto la propria vita, solo i matti e le sedie fungono da cerniera comunicativa tra i due mondi. La verità è che però il pittore da dopo la morte della prima moglie, sola figura di autenticità e consonanza tra vita e forma e ricordante Alceste (come tra poco la moglie di *Lei dunque capirà* che a questa è assai simile ricorderà Euridice), sceglie come sua strategia di sopravvivenza al dissidio la ritirata progressiva dalla vita: «Abdicare, l'unico gesto da re»²² dice al suo funerale e il Timmel di Magris è così forse fra le sue creazioni drammaturgiche la più simile ai grillparzeriani eroi dell'inazione.

Le chiavi possibili di lettura sono due, la prima è quella che vede la messa in scena del conflitto tra l'orizzonte di attesa sociale in cui viene collocato l'artista e la sua esistenza individuale che spesso ne infrange le regole e che per arrivare al

²⁰ Magris (2010), p. 155.

²¹ Magris (2010), p. 170.

²² Magris (2010), p. 166.

risultato richiesto, l'opera d'arte, agisce in maniera non conforme alle norme borghesi e allo stesso scorrere della vita, cui pure (come individuo e non come artista) deve sottostare: questa chiave è in parte espressa dal direttore nel suo discorso conclusivo.

La borghesia crea per i suoi ribelli degli spazi assoluti, in cui lo scontro con la quotidianità alienata viene separato da questa quotidianità e dalle sue cause sociali. La protesta sociale viene distorta in un monologo senza interlocutori; vecchi Lieder di Heine citati a sproposito, mozziconi di canti e immagini vengono su dal cuore, lo stringono per un momento e poi chi s'è visto s'è visto²³.

La seconda chiave è data da Timmel stesso in una riflessione che non nega l'aspetto veritiero di quella sociologia borghese, un po' marxista, un po' freudiana, un po' nichilista che (quando va bene) costituisce la cultura di fondo di ogni persona colta come il dottore e come gli spettatori e i lettori stessi, ma la colloca sul versante di una negazione cosmica: il camion della Nettezza Urbana che sgombra i resti della mostra appare come un Giudizio Universale e Timmel sulla scena ha l'ultima parola: «che scalmana, tutti si agitano, per niente, scordata avventura – sono passati anni luce, giro con l'asse terrestre intorno al sole, astri sorgono e tramontano, i colori dell'alba e della sera, il sole, i soli sui muri»²⁴. Non si tratta però di un conflitto ideologico e lo spettatore non è da Magris chiamato a decidere chi abbia ragione, ma ad osservare come il conflitto tra vita e forma che la società gioca sul corpo dell'artista non può più essere risolto nel territorio di patteggiamento della *bohème*, ma in una società alienata e alienante il solo modo di poter conservare senso e significato e di non ridurre l'esistenza a un codice interpretabile è precisamente quello di ricordare che, nella società, senso e significato non hanno valore assoluto e, in misura crescente, farsi in disparte.

²³ Magris (2010), p. 202.

²⁴ Magris (2010), p. 208.

Magris aveva già lavorato sulla figura e l'opera di Timmel curandone il taccuino ed è probabile che la genesi ideale del dramma sia cominciata su quel testo e venuta addensandosi in episodi successivi come era accaduto per il fratello maggiore Stadelmann. In un articolo dedicato al taccuino si legge:

Il poeta è contrassegnato dall'inerzia e dalla passività; l'io diviso che non regge alle pressioni dell'esistenza sociale organizzata cerca di cancellare la propria fisionomia individuale e di sublimarsi in una torpida ed aristocratica apatia. Quest'accidia narcisistica, umile e contemporaneamente superba, dovrebbe garantire la reattività sensitiva alle epifanie della vita: il Viandante accantucciato "attiva le condotte radunatrici dell'improvviso" e accoglie contro voglia in sé la corrente del cosmo²⁵.

Tutto ciò è ben lontano dall'essere un comportamento eroico e, persino, un comportamento adulto; l'infantilismo di questa posizione è noto a Magris che, attraverso Adorno, conosce bene il blocco dello sviluppo che la società impone a chi non intenda passivamente adattarsi alle richieste²⁶; si può dire che il suo Timmel cerchi, come forma di conciliazione dell'insanabile conflitto che incarna, quelle che Magris stesso in un suo importante saggio ha chiamato «le gioie del declassato»²⁷, dell'uomo che per vivere si degrada al grado zero dell'esistenza, mostrando che la pulsione autodistruttiva e l'istinto vitale sono, freudianamente, tangenti.

²⁵ Magris (2002), p. 149

²⁶ Su questo punto si veda la sezione *Il mondo dei padri* in Magris (1977), dove lo scrittore, facendo perno sull'opera letteraria di Joseph Roth, recupera tutta la lezione adorniana e francofortese su come la divisione del lavoro e la specializzazione in seno alla società capitalistica promuova una normatività selettiva nello sviluppo e nel comportamento a scapito dell'integrità umana e dello sviluppo della personalità, relegando la "dissidenza" nel campo dell'infanzia, dell'infantilismo o dell'anormalità.

²⁷ Magris (2008), pp. 145-159.

III

Gli stessi nuclei primari di conflitto, che Magris evidentemente registra non solo nella drammaturgia ma, come visto, anche nella saggistica e nella narrativa come i più tipici della società presente,²⁸ sono nei monodrammi affrontati in maniera parzialmente diversa. Uso questa definizione per riferirmi alle altre opere drammatiche di Magris, *Le voci*, *Essere già stati* e *Lei dunque capirà*, perché si tratta in tutti e tre i casi di opere in cui sulla scena è presente un singolo personaggio e dove infatti la «drammaturgia del disagio» individuata da Davico Bonino per essere operante mette in scena, più ancora che nei drammi maggiori, un io diviso e sdoppiato.

Si tratta di testi accomunati da caratteristiche formali: sono tutti brevi drammi in una prosa colloquiale e un po' convulsa dove i referenti, essenzialmente assenti o pure funzioni retoriche, sono caratterizzati da una sostanziale incorporeità e da una materialità assente, evocata solo attraverso le parole.

Nelle *Voci* è precisamente questo il punto: un giovane, sicuramente psicotico e oggi si direbbe anche *stalker*, compone numeri perché innamorato delle voci delle sue vittime, alle quali però non risponde, preferendo spesso la voce registrata nei messaggi delle segreterie telefoniche; quando però queste da voci umane si fanno semplicemente voci meccaniche preregistrate, anche l'ultima traccia di legame umano che sosteneva una psiche deviata è in pericolo e il protagonista decide di irrompere nella casa del suo numero preferito per distruggere il ricevitore; una volta fatta irruzione viene però fermato dalla polizia (arguiamo) e fugge a seguito di uno scontro sanguinoso.

²⁸ Non potendo in questo luogo diffonderci sul complesso dell'opera magrisiana rimandiamo ai recenti ed esaustivi volumi sull'opera dello scrittore triestino prodotti recentemente da Salvadori (2020) e Rebora (2015).

Non sappiamo naturalmente se questo sia accaduto e il testo è aperto a differenti ipotesi sceniche (ad esempio quella di rappresentarlo assolutamente come il delirio vaneggiante di un pazzo), ma non è questo in fin dei conti l'aspetto più importante: l'autore sceglie in questo monodramma di adottare la prospettiva di marginalità e devianza che gli è caratteristica per proiettare dialetticamente l'assenza di comunicazione, le difficoltà relazionali e la solitudine come elementi fondanti della vita moderna, dall'individuo sano accettati passivamente; in questo senso la meccanizzazione delle voci disincarnate è solo un'ultima allegoria, esse segnavano già prima l'assenza, frequente, dei corpi e il silenzio come risposta a un bisogno di relazione frustrata che, dunque, produce il timore di corpi ed esistenze materiali quali oggetti oscuri, sconosciuti e aggressivi.

L'intreccio tra malattia e salute è difficilmente sbrogliabile e l'atto criminoso meditato dallo *stalker* viene presentato come un'impresa fiabesca non solo per rappresentarci la dissociazione del personaggio, ma dell'intera società dalla vita tanto che la sua battaglia contro i ricevitori può essere vista anche (e dunque portata in scena) come una crociata umanistica per l'autenticità: «Ho deciso allora di sabotare quegli aggeggi – mi rifiuto di chiamarli con quel falso nome francese altisonante – e ho cominciato con col 276504. Sapevo quando non c'era nessuno in casa e ho cercato di entrare per distruggere l'ordigno, il perfido incantesimo; avrei liberato la principessa prigioniera e ritrovata la voce»²⁹, dice il protagonista alla fine dell'opera, ma la struttura drammaturgica sembra predisposta da Magris per ricordarci che in una società falsa e ingiusta un'azione autentica e giusta non è possibile se non come deviazione distruttiva.

Il breve monologo *Essere già stati* e il più ampio *Lei dunque capirà* affrontano il tema della morte e del passato nella particolare lente di un rapporto di coppia: in

²⁹ Magris (2010), p. 136.

entrambi i casi si tratta di voci femminili, ma nel primo ascoltiamo la compagna viva di un chitarrista defunto, nel secondo la compagna defunta di uno scrittore vivo; le voci e la loro prosa sono simili ma in *Essere già stati* è tessuto un elogio del passato e in *Lei dunque capirà* viene rappresentata con particolare evidenza la vita materiale e presente del compagno vivo.

Essere già stati appartiene in un certo senso al genere del compianto funebre, ma dei due poli è sicuramente il chitarrista Jerry Olsen a mostrare (almeno nel flusso di coscienza della compagna) il maggiore attaccamento alla vita: per la protagonista è attraente soprattutto la cristallizzazione del passato, l'esperienza di fissazione e premorte che il sonno (per lei che è insonne e viva) deve rappresentare.

Una volta di più Magris non resiste a esplicitare una variazione sul tema di fondo, che fin dal mito absburgico aveva cominciato a declinare, della forza ipostatizzante del mito e del passato come rimedio contro l'angoscia della vita:

Ecco, signore e signori, è questa l'eredità che abbiamo avuto dalla Mitteleuropa. Una cassetta di sicurezza, vuota ma con una serratura che scoraggia gli scassinatori desiderosi di metterci dentro chissà cosa. Vuota, niente che prenda il cuore e morda l'anima, la vita è là, già stata, sicura, al riparo da ogni accidente, una banconota scaduta di cento vecchie corone che appendi al muro, sottovetro, e non teme nessuna inflazione. [...] Ogni epilogo è felice perché è un epilogo³⁰.

Non si deve necessariamente credere a uno sviluppo lineare, storicistico come si diceva, della scrittura di un autore, e in questo senso sarebbe ingiusto guardare a *Lei dunque capirà* come al vertice dell'opera drammaturgica di Magris solo perché, per ora, ne rappresenta l'ultimo esito; sotto certi aspetti anzi la maggior parte dei testi precedenti sono più efficacemente trasponibili sulla scena, almeno a mio parere, e più indipendenti, mentre in questo, che porta un evidente

³⁰ Magris (2010), p. 144.

significato autobiografico accanto a una variazione sul mito di Euridice, il materiale verbale e il suo utilizzo paiono molto affini a certi soliloqui dei romanzi e dei racconti scritti in prima persona e, in particolare, le descrizioni e le metafore usate per il legame di coppia e la vita affettiva, che sono il centro del dramma, ricordano molto da vicino certi frammenti del romanzo *Alla cieca*, coevo o di poco antecedente al dramma,³¹ e fanno pensare a una certa mitologia dell'eterno femminile che si sedimenta in questa fase dell'opera di Magris.

«*Das Ewig-Weibliche/Zieht uns hinan*»,³² così Goethe conclude il suo *Faust* e questo Magris potrebbe assentire, ma le sue donne, le Alcesti e le Euridici, più che elevare legano alla concretezza della vita e portano a maturazione l'esistenza, non di rado quella individuale e individualista dei loro partner e anche in *Lei dunque capirà* è così: Orfeo (un ironico e leggermente sarcastico autoritratto di Magris?) rischierebbe di diventare poco più che un Faust di provincia, un poeta nevrotico affetto dalla stessa megalomania della vita che in vario modo attanaglia quasi tutti gli anteroi maschili di Magris, ma è radicato all'esistenza e fatto uomo dalla sua Euridice che ora, in un aldilà somigliante a una casa di riposo, parla ad un muto e assente Presidente (un Dio postmoderno), raccontando la sua versione personale del mito; è interessante notare qui che la versione tradizionale (Orfeo che si volta per impazienza e amore) non è nemmeno presa in considerazione e anzi smascherata nella sua ipocrisia e piuttosto la dicotomia è tra un assassinio postumo compiuto da lui per salvaguardare l'ispirazione, gesto plausibile o ipotizzabile come inconscia manifestazione della megalomania (che come sempre accade in un rapporto di coppia parzialmente "contagia" anche Euridice), e la versione data da Euridice al Presidente di un consapevole e sofferto sacrificio d'amore:

³¹ Sul quale una lettura dettagliata è Mozzachiodi (2020).

³² J. W. Goethe, *Faust II*, vv. 12111-2 o nella traduzione di Fortini «L'eterno Elemento femminile ci trae verso l'alto». Cfr. Goethe (2003), pp. 1084-1085.

No, signor Presidente, non è per questo motivo indegno e banale che si è voltato e mi ha perduta. È una calunnia di colleghi invidiosi che vogliono dipingerlo come un narciso egoista per fargli perdere il favore del pubblico, [...]. No signor Presidente, sono stata io. Lui voleva sapere e io glielo ho impedito. Dio sa se non mi è costato. [...] Ma l'avrei distrutto uscendo e rispondendo alle sue inevitabili domande³³.

Le domande a cui Euridice sceglie di non rispondere sono, naturalmente, le domande sulle cose ultime e sul significato dell'esistenza che muovono, più ancora dell'assenza, la letteratura e la poesia di Orfeo (qui metafora dell'arte umana in generale). L'arte, e dunque la figura dell'artista, si sarebbe tentati di dire suo imperfetto esecutore, assume qui il significato di ricerca di senso che in conclusione costituisce essa stessa il senso dell'esistenza e la sua massima formalizzazione; ciò che Euridice vuole infatti evitare ad ogni costo al compagno è la distruzione stessa delle premesse dell'arte, la rivelazione della possibile assenza di un significato ultimo rispetto al quale nemmeno i deceduti sono in posizione privilegiata:

Siamo dall'altra parte dello specchio, che è pure uno specchio e vediamo solo un pallido volto, senza essere sicuri di chi sia. Se uno si rompe una gamba, non pretende per questo di vedere il Presidente, e rompersi la testa non aiuta di più. Il fiume scorre, il sangue scorre, un argine si rompe, l'acqua trabocca e inonda i campi, il nuotatore beve, va sotto, riemerge, continua a notare senza vedere nulla né nel meriggio della accecante né al buio della notte. Dirgli che io? Anche qui dentro, non ne so più di lui? Gli sarebbe venuto un colpo al mio vate. Mi figuravo le sue lamentele, un uomo finito, un poeta a cui hanno rubato il tema³⁴.

La frase capovolge la profezia paolina di Corinzi 13 «*Videmus nunc per speculum et in enigmatibus, tunc autem facie ad faciem*», vediamo ora queste cose come attraverso uno specchio e in maniera confusa, ma allora vedremo come faccia a faccia. Che 'allora' sia dopo la morte è tutta un'invenzione, pare dirci Magris, e questo forse

³³ Magris (2010), pp. 241-242.

³⁴ Magris (2010), pp. 238-239.

è uno dei punti di maggior scetticismo pessimistico di tutta la sua opera. Se ciò che resta è il fluire del sangue e della vita le donne, maggiormente capaci di abbandonarsi in armonia, ne sono le migliori interpreti, permettendo quasi bonariamente agli artisti di giocare alla costruzione dei significati che è anche formalizzazione della loro personalità: in questo senso il sacrificio è compiuto per lasciare Orfeo in una vitale condizione di adolescenza come possibilità indefinita di formazione di sé, che è una delle componenti essenziali della scrittura.

IV

Con gli ultimi drammi Magris non ha forse scritto il suo capolavoro per il teatro ma ha senz'altro realizzato una delle maggiori aspirazioni della drammaturgia moderna, la tensione all'assolutezza che è stata variamente espressa nella ricerca di un dramma di pura parola, di un teatro di situazioni o di un dramma statico in cui non accadesse nulla: una dorsale che attraversa la drammaturgia moderna da Strindberg a Maeterlinck, da Hofmannsthal a Beckett a Genet, il quale afferma a proposito del teatro parole che calzano a quasi tutti i monodrammi di Magris: «L'opera d'arte è offerta all'innumerabile schiera dei defunti»,³⁵ del resto nelle scene pensate da Magris essi sono quasi sempre presenti, parlanti (*La mostra, Lei dunque capirà*) o ingombranti ombre motrici del dramma (*Stadelmann, Essere già stati*).

Stasi e presenza della morte sono anche il risultato formale del prevalere della funzione-Büchner centrifuga sulla funzione-Ibsen centripeta, o, per dirla altrimenti, della spinta postdrammatica alla dissoluzione su quella drammatica alla composizione.

³⁵ Genet (1968), p. 9, trad. mia

Il termine è stato utilizzato sistematicamente da Hans-Thies Lehmann per indicare gli sviluppi della drammaturgia e del teatro contemporanei, che da dopo i tentativi di salvataggio rilevati da Szondi (e da altri come Steiner e Williams³⁶) tra gli anni Cinquanta e Sessanta divergono sempre di più; tra le caratteristiche individuate da Lehmann sicuramente la principale, l'assenza nei testi postdrammatici di un disegno progressivo chiaramente sviluppato, di una storia nel senso classico del termine, si attaglia bene anche al teatro di Magris, a quei monologhi in cui letteralmente "non succede nulla" e alla struttura ellittica e frantumata della *Mostra*. Più che di un'etichetta parliamo di una tensione che caratterizza questa drammaturgia (nella quale comunque la componente testuale resta centrale, a differenza del teatro postdrammatico in senso stretto), come una forza di attrazione epocale alla cui suggestione sarebbe anacronistico sottrarsi. Ciò ci fa però propendere per la conclusione che quella di Magris sia una drammaturgia a tutto tondo, seppure con uno spazio minore quantitativamente parlando all'interno della sua opera, se resta vera la distinzione fondata da Lorenzo Mango nella sua *summa* analitica sulla drammaturgia moderna: «la distinzione tra drammaturgo e poeta drammatico è una distinzione di merito: il drammaturgo è colui che elabora una drammaturgia (cioè un progetto di teatro) a partire dalla scrittura che agisce in scena e con la scena, dotando tali scritture di una propria, rigorosa, struttura formale di costruzione».³⁷

La prova, a mio personale parere, della tenuta di questa costruzione non si ha nella sua "eternità", ma nel suo rivelare nuovi punti di forza a fronte di elementi che potrebbero anche essere caduchi: nonostante il suo indubbio fascino e la sua riuscita sia letteraria che scenica (come ha dimostrato soprattutto Antonio Calenda con le sue regie), un elemento di crisi nel teatro di Magris potrebbe

³⁶ Si veda Hans Thies Lehmann (2017), George Steiner (2005), Raymond Williams (1966).

³⁷ Mango (2003), p. 147.

essere proprio uno dei suoi principali motori. Stadelmann, Timmel e persino Euridice e le altre figure dei monodrammi alludono o inscenano una società borghese, sia pure nella sua complessa versione novecentesca, e da essa traggono le fondamentali ragioni di conflitto che Magris stesso ha analizzato e declinato sui classici: il dissidio tra vita e forma, la dialettica servo-padrone, l'orizzonte di attesa sociale intorno all'artista e il suo ambiguo statuto, i problemi della creazione letteraria e poi l'alienazione, le domande intorno alle cose ultime, tutte grandi questioni che emergono in questi testi e costituiscono, per così dire, il loro ambiente naturale; il lettore (o lo spettatore) avverte questi problemi e talora vi si riconosce per esperienza o comunque percepisce il nodo drammatico se in una qualche misura condivide la formazione, le idee o l'orizzonte culturale e sociale borghese, ma se ciò non accade la struttura interna di queste opere è in pericolo ed esse possono facilmente venire lette o viste quali drammi citazionistici su grandi personalità, rappresentazioni (scorrette e da sbadigli come la maggior parte dei film biografici sugli artisti) del *topos* genio-e-follia, variazioni estrose sul tema della morte.

La questione è dunque: può un teatro, pur rappresentabile, essere anche rappresentativo quando i problemi che porta sono propri della realtà di una coscienza individuale e coerente di sé e del mondo e proprio questa ci appare oggi così pericolante?

Naturalmente non è facile rispondere e non è nemmeno compito specifico di queste opere dare una risposta ma, io credo, la loro forza stia oggi soprattutto nella possibilità di richiamarci a significati diversi e di essere dunque lette e soprattutto inscenate in modo diverso per sprigionare altre possibilità della loro forza espressiva; qualche esempio sparso: *Le voci* con l'emergere di una meccanizzazione ancora maggiore, dei *social media* e di una società estremamente virtualizzata, e non ultimo con il distacco forzato dai corpi altrui cui la pandemia

di Covid ci ha costretti, rivela una forza e una necessità cogenti che venti anni fa sarebbero state impensate; *Stadelmann* e *Lei dunque capirà* possono anche essere lette come grandi tragedie di donne: la dialettica servo-padrone portata da un piano economico e di classe al livello del sacrificio di una personalità femminile perché quella maschile si possa affermare, o perché è incapace di affermarsi, in ultima istanza se gli individui borghesi con tutti i loro problemi di esistenza e coscienza non ci sono più nel senso otto-novecentesco (o sono una minoranza sempre più esigua), probabilmente gli stessi personaggi del teatro di Magris possono divenire non io divisi che cercano di resistere alle pressioni sociali, ma identità in formazione che, attraverso l'esperienza della società, cercano faticosamente (talora rovinosamente, o in maniera fallimentare o paradossale) di costruire una propria coerenza interna, una propria storia individuale quando questa sembra scomparire.

Se un teatro e un'opera, come pare potranno fare sul lungo periodo quelle di Magris, continuano a interrogarci anche ponendo domande diverse e sopravvivono al loro specifico contesto di origine (diciamo sono fatte per la scena, sì, ma non per *una* scena), vale allora davvero la pena di considerarle qualcosa di più di semplici diversioni dal romanzo e trattarle con attenzione critica anche maggiore di quella che questi appunti hanno potuto riservare loro.

Luca Mozzachiodi

Università di Bologna

luca.mozzachiodi2@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Alonge (2009)

Roberto Alonge, *Uomini che lavorano, donne che soffrono (e figlie incestuose che crescono)* in H. Ibsen, *Drammi moderni*, Rizzoli, Milano, 2009, pp. 1109-1115.

Campobasso (2019)

Maria Giovanna Campobasso, «*L'avvocato della totalità*»: *Claudio Magris su Friedrich Hebbel* in «Prospero. Rivista di culture e letterature straniere», XXIV, 2019, pp. 95-112.

Dogà (2019)

Ulisse Dogà, *Claudio Magris traduttore dalla letteratura tedesca* in «Prospero. Rivista di culture e letterature straniere», XXIV, 2019, pp. 229-242.

Foi (2019)

Maria Carolina Foi, *Magris, Grillparzer e il katechon* «Prospero. Rivista di culture e letterature straniere», XXIV, 2019, pp. 113-134.

Genet (1968)

Jean Genet, *L'Étrange mot d'urbanisme*, in *Oeuvres complètes, vol. 4*, Paris, Gallimard, 1968.

Goethe (2003)

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, (traduzione di Franco Fortini), Milano, Mondadori, 2003.

Lehmann (2017)

Hans Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2017.

Magris (1977)

Claudio Magris, *Joseph Roth e la tradizione ebraica orientale*, Torino, Einaudi, 1977.

Magris (1984)

Claudio Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984.

Magris (2002)

C. Magris, *L'accidia del superuomo*, in *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 2002.

Magris (2008)

Claudio Magris, *Le gioie del declassato* in *Alfabeti, Saggi di letteratura*, Milano, Garzanti, 2008.

Magris (2010)

Claudio Magris, *Teatro*, Milano, Garzanti, 2010.

Magris (2012a)

Claudio Magris, *Opere Vol. 1*, Milano, Mondadori, 2012.

Magris (2012b)

Claudio Magris, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 2012.

Mango (2003)

Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

Mozzachiodi (2020)

Luca Mozzachiodi, *Goli Otok come metafora della storia*, in: *Visioni d'Istria, Fiume, Dalmazia nella letteratura italiana*, Roma-Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2020, pp. 380-385.

Pellegrini (2012)

Ernestina Pellegrini, *Note e notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere Vol. 1*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1350-1619.

Rebora (2015)

Simone Rebora, *Claudio Magris*, Fiesole, Cadmo, 2015.

Salvadori (2020)

Diego Salvadori, *L'atlante di Claudio Magris*, Bologna, Patron, 2020.

Steiner (2005)

George Steiner, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 2005.

Szondi (2000)

Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi, 2000.

Williams (1966)

Raymond Williams, *Modern Tragedy*, London, Chatto & Windus, 1966.

In this essay I will analyze all the plays by the Italian writer Claudio Magris, who after many translations and studies on theatre classics as Grillparzer, Büchner, Ibsen, came to experiment himself his own dramaturgy.

Focusing my attention on the core conflicts which are shown on the stage and in the texts, as the master and servant Hegelian dialectic, the struggle between formalization and living life, and the status of the artist in the bourgeois society I will read the major plays Stadelmann, about Goethe's servant, and La mostra, based on the life of the italian-austrian painter Vito Timmel. In the reading of the three monologues, or monodramas (Le voci, Essere già stati, Lei dunque capirà) I will concentrate much more on the structure and the uses of death theme as a form to approach a sort of postdramatic dramaturgy according to Hans-Thies Lehmann, as a possibility to overcome the crisis of the bourgeois conception of drama.

Parole chiave: Magris; teatro; dramma; postdrammatico; Stadelmann;