

GIULIA MARTINI

*Patrizia Valduga e il teatro.
Lo «stil comico» di una «Donna di dolori»*

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIULIA MARTINI

*Patrizia Valduga e il teatro.
Lo «stil comico» di una «Donna di dolori»*

Che lingua parla una Donna di dolori? O forse sarebbe più esatto chiedersi: in che lingua è parlata? Se a rispondere è Patrizia Valduga (Castelfranco Veneto, 1953), il responso sembra addirittura paradossale: si tratterà di una comicità cattiva, quasi spietata, che passa attraverso l'identificazione del poeta in mollusco («una lumaca che si squaglia...io?»), indecenti modi di dire («eccomi qua di nuovo nella merda»), il trattamento auto caricaturale («Patrizia, / era il tuo itinerario di mestizia / andare a sbronzarti tutte le sere?»), il gioco etimologico («vedendomi vecchia, peggio, invecchiante»), correzioni in fieri («...quod prius! non pria... / Il mio latino che se ne va via») e un insistito abbassamento lessicale, portato avanti con ironica nonchalance: trippa e filetto, vermi e foruncoli, carriole e cani, aringhe e tangheri hanno in questa poesia carta di cittadinanza. Ma la questione si arricchisce, se ad attivare queste componenti è la funzione teatrale: il dolore prende infatti la forma del monologo in versi, come dichiarato fin dall'incipit, che simula il tono di una didascalia: «Monologo. La donna è una morta sotterrata allo stato colliquativo [...]». Impossibile non pensare a un grande antecedente come «Il dolore» di Ungaretti (Milano, Mondadori, 1947), protrato in una lenta trenodia per le diciassette stanze di «Giorno per giorno»: come se parlare del proprio dolore fosse possibile soltanto deformandolo, mettendolo in scena.

*Nel teatro di questo porco mondo
ognuno recita la propria parte¹.*

L'attesa, la gelosia, la «notte differita all'infinito»; gli stratagemmi per guadagnare tempo, perdere tempo, «guadagnare del tempo da perdere»; lui che non torna, i pretendenti come avvoltoi, lei che si sente «vecchia, peggio, invecchiante» - tanto basta all'ingenuo accademico per puntare il dito e sentenziare «È Penelope, è proprio Penelope!». E invece si tratta di un'altra *Donna di dolori*: quella di Patrizia Valduga.

Beninteso, Penelope – la Penelope di Ovidio, che inaugura le *Heroides*, forse la prima «donna di dolori» della letteratura moderna – rimane come ipotesto indimenticabile; ma questa della Valduga è un'altra cosa.

Intanto il titolo, che non introduce un'«eroina», ma una «donna»; poi l'espedito, non più quello della lettera in versi ma quello del «monologo», come recita anche il sottotitolo, *Donna di dolori. Monologo*; ancora, il rapporto con l'elegia, che sembra specularsi. Se per Ovidio infatti l'elegia è una conquista, se tutto gli sta nella scoperta, dietro la maschera di pietra dell'epica greca, di una ragazzina di 15 anni, maliziosetta, pazza di gelosia – se per Ovidio l'elegia è uno dei punti d'arrivo, per Patrizia Valduga varrà il contrario, e l'elegia – intesa nei suoi caratteri propriamente latini, mestizia e dolore – sarà la maschera da smascherare, il liquido amniotico di un volto irresolubile. Ed è a questo punto che entra in gioco lo «stil comico»: per dissacrare, disossare, dissolvere, i fanatismi, i fantocci, i fantasmi – per distogliere la «donna» del titolo dalle fandonie che (si) racconta, fino a lasciarla «morta sotterrata allo stato colliquativo».

Di «stil comico» aveva già parlato Luigi Baldacci a proposito della raccolta immediatamente precedente a *Donna di dolori, Medicamenta e altri medicamenta*²: un giudizio destinato a un'opportunità

¹ PATRIZIA VALDUGA, *Donna di dolori*, Milano, Mondadori, 1991.

² «La Valduga ha capito tutto meglio ch'io non dica e ha scelto a epigrafe del suo libro una terzina dal canto dei ladri, al tempo stesso indirizzandoci alla radice prima dei suoi modi linguistici: Dante in quanto mescolanza tra il sublime e il plebeo e ventaglio di tutte le possibilità, unico modello accettabile per chi, non avendone, di possibilità, più nessuna, le vuol ripetere tutte. Così questo stil comico può essere Dante come

sempre maggiore, nella misura in cui sembra che il comico interessi alla Valduga proprio come stile, come possibilità di linguaggio, o meglio, di linguaggi, che la raccolta del '91 esperisce. Detto meglio, il comico della Valduga non è una questione di contenuto (non c'è niente di comico in quello che scrive), ma una questione di modo: il comico è un «modo di dire», e in *Donna di dolori* questi modi sono tanti.

Intanto, l'auto svalutazione. Chi parla si identifica ripetutamente in un animale: un mollusco («Oh non così! io qui uno sgocciolo? / una lumaca che si squaglia...io?»), una carcassa («Io qui come una bestia da macello / scuoiata, squartata, appesa a scolare»), lasciata «sola come un cane» tra iene, topi, avvoltoi. Insieme, si sviluppa l'immagine paradossale di una donna orrendamente mutilata («forse non ho più gambe, non ho braccia... / Allora senza testa? senza faccia?»); una donna incapace di «funzionare», vittima di una cancellazione progressiva («Non piscio più. E mi sento come nera. / Mi sento come se spandessi nero»). La figura dell'auto svalutazione raggiunge presto il trattamento auto caricaturale: il percorso cristico della *Via Crucis* diventa un «itinerario di mestizia»:

Nihil est in intellectu quod pria
quod pria... e dopo? boh, non so. Patrizia,
era il tuo itinerario di mestizia
andare a sbronzarti tutte le sere?

Il gesto è differito a un quotidiano grottesco («Per bisogno d'amore ho preso a bere») – e con il gesto, il pensiero («Per bisogno d'amore? bella roba!»). Anche la memoria partecipa a questa mini-apocalisse, e il grande latino diventa un lapsus corretto *in fieri*:

Migrazioni di vermi... verso est...
migrano in linea retta... Nihil est
in intellectu... quod prius! non pria...
Il mio latino che se ne va via
insieme con la testa... verso est...

Un apice di questo processo di auto svalutazione potrebbe essere la balbuzie di Montale (non a caso: «allora tutti amavano Montale, / quel piccolo cinismo era di moda!»), che si attiva proprio quando chi parla tenta di definire la poesia:

Amici cari, carissimi amori,
voi sapete bene, sapete bene che...
che sarebbe diverso il mondo se...
e che solo la poesia è... è...

Ma lo «stil comico» passa anche attraverso altre vie, per esempio un insistito abbassamento lessicale, portato avanti con ironica *nonchalance*: pentoloni di carne, trippa e filetto; vermi, foruncoli, polmoni e rognoni; ossi lerci, budelle nere, piscia e bava; carriole, cani, aringhe e tangheri, «secchi e secchi di sangue e sangue a secchi» – sono tutti oggetti che hanno in questa poesia la carta di cittadinanza, anzi, la cittadinanza d'onore. Tra i verbi, sciacquare, scavare, rodere; mangiare, scopare, godere; sbavare, succhiare, inghiottire; tra gli imperativi, «Drizzati un po'», «pestami

Joyce come Céline, ed è anche il petrarchismo dei petrarchisti ma tagliato dai lazzi sconci dell'antipetrarchismo. È tale sovraccarico di tensione a rendere potenti i medicamentosi veleni» (LUIGI BALDACCI, *La parola immedicata*, in *Medicamenta e altri medicamenta*, Torino, Einaudi, 1989).

ancora», «Guarda la televisione». Arricchiscono la lista indecenti modi di dire e interiezioni come «Via tutti! Aria! e quel che è stato è stato», «Eccomi qua di nuovo nella merda», «Misericordia, che devo sentire!». Anche il gioco etimologico rientra in questo registro: «Avventarsi di annate in un istante, / vedendomi vecchia, peggio, invecchiante», oppure «E c'è da riprovare il già provato, / sterminare l'amore sterminato».

Quindi parodia, satira, ironia; umorismo, sarcasmo, caricatura; il gioco di parole, l'invenzione del surreale, la tendenza all'aforisma; l'esaltazione della corporeità, del cibo, della sessualità; l'*humor noir*, che più *noir* non si può... sulla carta, c'è tutto – ma il problema è questo: che non “fa ridere”. Al di là delle sue molteplici declinazioni, “comico” si dice di qualcosa che “fa ridere” – o almeno sorridere, o almeno amaramente. Ora: il lettore, il critico, il tifoso della Valduga non stentano a riconoscere, a scrivere, a interpretare quello che Baldacci chiama «stil comico» - ma è un comico che non “fa ridere” – e nemmeno sorridere, e nemmeno amaramente.

Si parlerà allora di dis-comico, di dis-comicità: un comico che si ricostituisce immediatamente nel suo opposto; ma dis-comicità sarà anche la nostalgia della comicità; qualcosa di disperso, sparso, ridistribuito; e dis-comico sarà un comico disturbato, malato, patologico. Un «medicamentoso veleno», per l'appunto³.

Ancora sul titolo, *Donna di dolori*. Nel quadro della grande poesia italiana del Novecento, sembra impossibile non pensare a un altro titolo: *Il dolore* di Giuseppe Ungaretti (Milano, Mondadori, 1947), e in particolare non pensare alla lenta trenodia che si protrae per le diciassette stanze di *Giorno per giorno*.

Solo superficialmente è una questione di contenuto, che è come dire, solo superficialmente è una “questione di dolore”: che per Ungaretti è il dolore privato della morte del figlio Antonietto e il dolore universale di un momento storico e per la Valduga è il dolore universale di un momento storico⁴ e il dolore privato di un aborto⁵.

Meno superficialmente, è una questione di rapporto rispetto al contenuto, che è come dire, meno superficialmente è una questione di poetica: entrambi questi dolori infatti vengono ricomposti e offerti al lettore soltanto dopo essere stati mediati e meditati su altri versi, versi effluiti dal dolore altrui. Per Ungaretti sono stati proposti⁶ un nome e un titolo: Henri Thuile, *La lampe de terre* (Parigi, Grasset, 1912), una raccolta di elegie scritte da Thuile in morte della giovane moglie Maghy – poche stanze che riemergono nelle note stanze di *Giorno per giorno*, talvolta tradotte alla lettera.

Per Patrizia Valduga si attiveranno invece altri ipotesti, più o meno contraffatti. Intanto, *Donna di dolori* si apre con un esergo dal poeta gesuita Gerard Manley Hopkins e si chiude sul celebre «Amate quod eritis» di Sant'Agostino; poi, il testo è puntellato da frequenti richiami e appelli ai poeti più cari alla poetessa, moderne invocazioni a moderne muse inquiete: «Pascoli amato, e tu, Clemente mio, / tornatemi alla mente che qui io / ho un tal bisogno di grande poesia!»; e ancora:

³ *Ibidem*.

⁴ «Ma signore, signori, conoscenti, / io vi denuncio per i miei tormenti... / per gli orrori del millenovecento! / Quand'ero in campo di concentramento [...]»

⁵ «chiedo soltanto un poco di conforto! / Nel primo anniversario del mio aborto / io prendo la frequenza d'agonia: / per il mio mondo che mi cola via».

⁶ FRANÇOIS LIVI, *Ungaretti: autobiografia e memoria letteraria*. «Giorno per giorno» e «Lampe de terre» di Henri Thuile, in «Lettere Italiane», LIII, luglio-settembre 2001.

«Ma se mi dà un diritto la memoria, / dichiaro a questo punto al mondo intero / che senza Marx e senza Freud davvero / io non avrei capito proprio niente»; oppure: «Proprio non c'è neanche un Orfeo per me? / Oh presto... presto... che non cessa... che / la mia mente... Oh Elvio, neanche tu / mi vieni incontro? nessuno quaggiù / mi viene incontro?».

Meno superficialmente, quindi, il dolore dei titoli diventa un dolore intertestuale, una memoria letteraria – memoria che, si è visto, nel caso della Valduga non funziona tanto bene. Ma tanto basta, e non sarà un caso se la comunione tra *Il dolore* di Ungaretti (la cui ultima sezione s'intitola *I ricordi*) e *Donna di dolori* della Valduga riguarda, più profondamente, la difesa del valore della memoria, l'invito – gridato – a non dimenticare:

Amici cari, conoscenti, amori,
io donna di dolori, di dolori
che stanno divorandomi la mente,
io senza niente ormai, donna da niente,
io vi scongiuro, non dimenticate!

Ma la questione si arricchisce ancora, se ad attivare queste componenti è la finzione teatrale – finzione che smetterà di essere tale quando l'attrice Franca Nuti porterà l'opera in scena nel 1992, vincendo il premio Eleonora Duse.

Come pattuito fin dal sottotitolo infatti, il dolore prende la forma del monologo in versi – versi a cui viene premesso un breve *incipit*, che simula il tono di un'istruzione, di una didascalia teatrale:

La donna è una morta sotterrata allo stato colliquativo.
È stesa su un invisibile catafalco a destra.
A sinistra uno schermo proietta lei viva a grandezza naturale.
Nient'altro. Nessuna musica.
La faccia della donna non si deve mai vedere completamente.

Questa didascalia sembra essere la *mise en abyme* dell'intera raccolta: presenta una donna «morta sotterrata» ma allo stesso tempo visibile a tutti per mezzo di «uno schermo», che la «proietta [...] viva a grandezza naturale» – proprio come la pudicizia e l'incomunicabilità di un dolore privato possono essere risillabate in un'opera non più privata tramite un dolore-modello. È la memoria letteraria che si fa schermo: la maschera diventa l'unica possibilità per un volto di venire allo scoperto.

Fermo restando che il segreto rimane: infatti, «la faccia della donna non si deve mai vedere completamente», così come non si *vede completamente* il sonetto dell'esergo, dai *Poems* di G. M. Hopkins (Londra, Humphrey Milford, 1918), di cui viene scelta solo la seconda quartina:

The shepherd's brow, fronting forked lightning, owns
the horror and the havoc and the glory
of it. Angels fall, they are towers, from heaven – a story
of just, majestic, and giant groans.

But man – we, scaffold of score brittle bones;
who breathe, from groundlong babyhood to hoary
age gasp; whose breath is our memento mori –
what bass is our viol for tragic tones?

He! Hand to mouth he lives, and voids with shame;
and, blazoned in however bold the name,
man Jack the man is, just; his mate a hussy.

And I that die these deaths, that feed this flame,
that... in smooth spoons spy life's masque mirrored: tame
my tempests there, my fire and fever fussy⁷.

Nel testo di Hopkins, chi parla si presenta come colui che spia, che *ravvisa* «la maschera della vita specchiata in cucchiai lustrati», e proprio su quella maschera, dice, *addomestica le sue tempeste*, la sua «febbre incomposta».

Allora sembra che tutto si tenga, che l'intima «febbre incomposta» si ricomponga in una febbrile coralità; che l'autenticità sia un'operazione critica; che ci si mascheri per smascherarsi.

La quartina che la Valduga prende a esergo si chiude con una domanda, «What bass is our viol for tragic tones?», quale basso è la nostra viola per i toni tragici?

Se uno si fida della didascalia, la risposta sarà questa: «Nient'altro. Nessuna musica». Ma la musica c'è eccome: una trafilata inesorabile di endecasillabi perfetti a rima baciata – di una rigidità, di un'inclemenza, che uno può solo ringraziare che vengano usate per dire *mangia-arrangia, cane-stamane, straperda-merda*. E ritornando a Hopkins e alla sua viola, se uno *non* si fida della didascalia, la risposta è nel testo:

Per tutta quella notte lo ascoltai
l'andante del quintetto con due viole...
Ahimè che solo è tempo da parole

Forse perché qui non si parla di «toni tragici» ma di «stil comico»: il comico come tono, come fatto musicale – solo musicale, ecco perché non fa ridere.

Quindi: c'è uno «stil comico» che non è comico in un libro di versi che rimanda al teatro con un monologo che diventa coro, che dice «Nessuna musica» ma poi la fa lo stesso... per dirla con la Valduga, «Ma non è questo, non è neanche questo».

Ma se è vero che «non è questo» e «non è neanche questo», allora quel dito puntato, quella sentenza sfacciata e pretenziosa, smentibile e subito smentita, continua a essere vera: «È Penelope, è proprio Penelope!».

E adesso lo spettacolo è finito

⁷ «Il volto del pastore, affrontando la forcuta saetta, ne confessa / l'orrore, lo sterminio, la gloria. / Gli angeli crollano, sono torri dal cielo: una storia / di giusti, maestosi, lamenti di giganti. // Ma l'uomo – noi, palco eretto di un mucchio di fragili ossa; / che respiriamo dalla prona infanzia all'ansimare / dell'età canuta, e il respiro è il nostro *memento mori* – / qual basso mai è la nostra viola per gli accordi tragici? // Lui! Vive dalla mano alla bocca, e si vuota con onta; / e, blasonato di qualunque fiero nome, / l'uomo resta un poveruomo sempre, sua moglie una cialtrona; // ed io, che muoio queste morti, che nutro questa fiamma, / che... ravviso la maschera della vita specchiata in cucchiai lustrati: / vi addomestico le mie tempeste, il mio fuoco, la mia febbre incomposta» (trad. di Augusto Guidi, in GERARD MANLEY HOPKINS, *Poesie e prose scelte*, a cura di Augusto Guidi, Parma, Guanda, 1987, p. 171).