



Enthymema XXV 2020  
Su personaggio, pensiero e storia nel  
romanzo-monologo.  
Con esempi tratti da Peter Weiss e  
Wolfgang Hildesheimer  
Serena Grazzini  
Università di Pisa

**Abstract** – Dopo lo scetticismo nei confronti della nozione del personaggio, il ritorno alla narrazione nella letteratura degli ultimi decenni ha stimolato, nel discorso critico, una certa irritazione nei confronti di molta letteratura novecentesca di matrice modernista. La critica è anzi sfociata ormai da tempo in severi giudizi etici quando non addirittura moralistici su questa letteratura che, nel mettere in scena l'uomo che pensa, lo isolerebbe dal mondo, minando ogni sua possibilità di sviluppo e, con ciò, il dispiegamento della narrazione. In considerazione di questi giudizi, il contributo propone una riflessione diversa su un personaggio emblematico della tradizione letteraria oggi sotto accusa: il personaggio locutore del romanzo-monologo. Tramite alcune considerazioni teoriche sulle caratteristiche del personaggio monologante e l'analisi di testi della letteratura tedesca secondo novecentesca, l'attenzione sarà focalizzata, in particolare, sul rapporto che questi personaggi e, con loro, i romanzi-monologo intrattengono con la storia.

**Parole chiave** – Romanzo; Monologo; Personaggio letterario; Peter Weiss; Wolfgang Hildesheimer; L'ombra del corpo del cocchiere; Der Schatten des Körpers des Kutschers; Tynset; Modernismo; Postmodernismo

**Abstract** – After the skepticism that has long surrounded the notion of literary character, the so-called return to story-telling that has taken place in recent fiction has caused sharp criticism against modernist and postmodernist texts in which the human being is apparently reduced to an isolated fictional mind or is the produce of disconnected perceptions. Novels focusing on “the character who thinks” have thus incurred severe ethical or even moral criticism in that they represent humans as isolated subjects who are denied full development in the social context. This paper offers a different view by focusing on the monologizing character, who is emblematic of the fictional tradition under attack. After a theoretical reflection on particularities of this character, the paper dwells on two novels written in German: Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) and Wolfgang Hildesheimer's *Tynset* (1965). Specific attention is paid to the relationship that monologizing characters and monologue novels entertain with history.

**Keywords** – Monologue; Literary character; Peter Weiss; Wolfgang Hildesheimer; Modernism; Postmodernism; Der Schatten des Körpers des Kutschers; Tynset.

Grazzini, Serena. "Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo. Con esempi tratti da Peter Weiss e Wolfgang Hildesheimer". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 160-176.  
<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13833>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo.

Con esempi tratti da Peter Weiss  
e Wolfgang Hildesheimer

Serena Grazzini

Università di Pisa

[...] d'altronde non sono molti gli Originali dell'epoca moderna; talmente pochi anzi, talmente rari ed eccezionali da farci chiedere se la nostra età contemporanea abbia saputo crearne almeno uno: un personaggio che, come quei grandi archetipi, sia in grado di rappresentarne la violenza, il conflitto da cui essa ha preso forma; che non abbia piuttosto cercato di occultarla, di renderla tollerabile, di sminuirla e infine di dimenticarla a prezzo della rimozione, della cecità [...]. Dopo Beckett, mi sono chiesto altre volte, ci sono stati autori nei cui personaggi sia stato possibile riconoscere una simile convergenza di letteratura e filosofia, di antropologia e psicologia adattate ai tempi nuovi? [...] La mia risposta, tendenzialmente, è stata no: quei personaggi sono pochissimi, forse nessuno. (Stara, "Sulla vocazione" 207)<sup>1</sup>

## 1. Per cominciare

Nel 2009, nel suo studio dedicato al personaggio letterario, Enrico Testa definiva giustamente «un po' stucchevole» l'ormai «tradizionale [...] opposizione di personaggio-individuo e personaggio-funzione (o di personaggio-persona e personaggio-segno)», e invitava ad abbandonare «una visione mimetica del personaggio, inteso come diretta imitazione della vita reale [...] e come ricalco preciso di una persona concreta» (Testa 4). Sulla scia di nuovi paradigmi interpretativi che si erano ormai affermati anche in Italia a seguito dell'accoglimento e dell'integrazione di punti di vista diversi, introdotti da autori come, per citarne alcuni, Pavel, Kundera, Ricœur, Deleuze e Guattari, Testa considerava, infine, «più ricca e fruttuosa [...] l'idea che il personaggio, al di fuori di ogni effetto-specchio, sia piuttosto, insieme, il luogo di un commento e di un'interpretazione della vita reale che si realizza producendo una vita possibile» (Testa 4). Dopo lo scetticismo novecentesco nei confronti della nozione di personaggio e la critica radicale di stampo formalista e strutturalista alla sua concezione mimetica<sup>2</sup> – critica che, vale la pena ricordare, aveva stimolato nei primi decenni del secondo

<sup>1</sup> Quando scelsi di affrontare l'argomento del personaggio nel romanzo-monologo, intendevo discutere i risultati della ricerca con Arrigo Stara. Nei suoi studi e nei suoi interventi dedicati al personaggio avevo trovato molti stimoli di riflessione; allo stesso tempo, in riferimento al tema specifico di queste pagine, intendevo intraprendere una strada in parte diversa dalla sua pur nella comunanza di vedute e di intenti. La sua scomparsa ha reso purtroppo impossibile il confronto su cui contavo e che ho potuto solo immaginare a partire dai suoi scritti. Ho mantenuto alcune differenze con Arrigo Stara e qui le esplicherò. Sarà il mio modo di pensarlo vivo, voglioso di controbattere o, comunque, di discutere. E, per questa via, di ringraziarlo anche per il rapporto di amicizia che stavamo costruendo, un'amicizia semplice e bella, nata quasi per caso.

<sup>2</sup> Per una ricostruzione attenta delle posizioni critiche nei confronti della nozione mimetica del personaggio, rimando allo studio condotto con grande serietà e pazienza da Stara (Stara, "Sulla vocazione" in particolare pp. 155-199).

## Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo Serena Grazzini

novecento scritture sperimentali di grande valore (un esempio per tutti: Peter Handke) –, lo studioso mirava al recupero critico della nozione e proponeva di concepire il personaggio quale «un mosaico della finzione», composto «con i tasselli del concreto»; un mosaico, nel quale «a prevalere è l'*intentio* cognitiva su quella imitativa» (Testa 4.).

Si tratta di una proposta importante se si considera che, per quanto possa apparire paradossale, nel 'ridurre' il personaggio a funzione o a segno, la prospettiva formalista e strutturalista, come anche quella promossa dagli esponenti del *Nouveau Roman*, aveva fatto maturare la consapevolezza che esso risulta necessariamente amputato se considerato in sé e per sé quasi fosse persona viva. Restituendolo alla dimensione testuale, di fatto, essa costringeva a leggere il personaggio non come realtà autonoma, bensì come elemento inscindibile dall'insieme testo. Tenuto conto di questo, è particolarmente interessante seguire il percorso conoscitivo intrapreso da Testa tra «eroi e figuranti» (così recita il titolo dello studio) della letteratura occidentale, perché esso in certa misura si discosta dall'importante premessa sopra esposta; in tale percorso, la prospettiva mimetica (intesa nel modo riduttivo sopra detto)<sup>3</sup> non appare del tutto abbandonata, anche in relazione a quei casi in cui risulta sabotata già a monte dagli autori dei romanzi.

Particolarmente emblematica mi pare l'interpretazione del personaggio che l'autore definisce «*ab-solutus*» (Testa 9), e per il quale indica l'esempio paradigmatico nei personaggi di Josef K. e di K. di Kafka (nel *Processo* e nel *Castello*) o, a mo' di loro predecessore, di Michael Kohlhaas di Kleist, «che fa di una banale [!] questione di un furto di cavalli l'occasione per mettere a soqquadro il proprio tempo» (Testa 10). Definito quale «monade irrelata che s'alimenta della sua volontà e che traccia la sua orbita nel cielo della disperazione» (Testa 9), figura del dissolvimento del sé e del nichilismo, il personaggio assoluto è posto da Testa agli antipodi del «personaggio relativo» (cfr. in particolare 31-44), che, «preso in un divenire» (Testa 32), si caratterizzerebbe, per «mobilità» (Testa 32.) e mutevolezza, per «esposizione alla relazione» (Testa 41) e per una propensione alla ricerca del bene anziché della verità. A questa verità (irraggiungibile) e alla sua ricerca (necessariamente aporetica), si dedicherebbe, invece, con «furore gnoseologico» (Testa 13), il personaggio assoluto, con l'inevitabile conseguenza di uno scontro irreparabile col mondo, che lo porterebbe a considerare la realtà come pura menzogna e ostacolo per il dispiegamento della soggettività. Mentre il personaggio relativo, vivendo la relazione con gli altri, sarebbe calato in una dimensione etica, il personaggio che «esercita un controllo assolutistico sulla trama vocale» (Testa 26) si rifugerebbe in una dimensione estetica a discapito dell'etica.

Il giudizio del critico non lascia margini di dubbio e assume toni a tratti perentori. Ma forse è ancora morbido rispetto a quello che, per esempio, propone Winfried Freund con riferimento alla letteratura tedesca della cosiddetta Nuova Soggettività, a cui contrappone la Nuova Oggettività e il ritorno alla narrazione (e con ciò, secondo lo studioso, al mondo) nella letteratura degli anni Novanta; narcisismo, fuga dal concreto, chiusura, paura del contatto con la realtà e capitolazione del soggetto di fronte alla complessità del mondo: queste le caratteristiche del soggetto letterario della Nuova Soggettività individuate da Freund, alle quali egli aggiunge lo strapotere del ragionamento che stroncherebbe sul nascere la narrazione e la creazione di mondi finzionali (Freund 77-79).

Gli esempi di Testa e di Freund sono sufficientemente rappresentativi del modo in cui, dopo gli anni novanta del secolo scorso, si è cominciato a giudicare la tipologia di personaggio su cui mi interessa proporre una riflessione, ossia il soggetto locutore del romanzo-monologo. Il giudizio che, tramite gli studiosi citati, ho riportato, è largamente condiviso e anche per questo meritevole di essere discusso. In particolare, ci si può chiedere se la contrapposizione

<sup>3</sup> Per una critica oculata della concezione riduzionistica della *mimesis*, comune a molta teoria letteraria, cfr. Compagnon 100-148.

## Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo Serena Grazzini

tra quella che, con Steiner, vorrei chiamare «poesia del pensiero» e narrazione debba necessariamente essere equiparata a quella tra estetica ed etica o se tale equivalenza non sia, piuttosto, il frutto di un'impostazione di lettura che dà al personaggio un'autonomia di (quasi) uomo, e come tale lo giudica. La questione non è marginale: sulla contrapposizione tra estetica ed etica si è molto insistito in riferimento alla tradizione letteraria che va dall'idealismo tedesco al modernismo (cfr., tra gli altri, Bürger 82-90), rispetto alla quale il ritorno alla narrazione degli ultimi decenni ha fatto tirare un sospiro di sollievo a molti critici e lettori che nella letteratura modernista e postmodernista hanno visto il progressivo affermarsi dell'idea della soggettività come priva di sostanza e del nichilismo. Desiderosi di chiudere un capitolo così importante della storia letteraria e del pensiero novecenteschi, che confrontava il lettore con figure della negatività, essi hanno salutato con favore il ritorno al concreto contro l'astrazione del pensiero (Freund), al dialogo contro il monologo. In queste pagine proverò ad affrontare la questione da un punto di vista diverso e prendendo a riferimento il rapporto che, nel romanzo-monologo, il personaggio monologante e – con lui o contro di lui – il testo intrattiene con la storia. Come già mostrano queste osservazioni introduttive, si tratta di un personaggio emblematico della tradizione letteraria oggi sotto accusa; un personaggio che, per riprendere la citazione di Stara riportata in esergo, a differenza di molti non eroi contemporanei costringe a confrontarsi con i conflitti della storia. Dopo una riflessione più generale su monologo e personaggio, esplicherò dunque la mia prospettiva con due esempi tratti dalla letteratura secondo novecentesca di lingua tedesca.

### 2. Monologo, caratterizzazione del personaggio, punto di osservazione fantastico e oggettivazione del pensiero.

Partire dal monologo appare importante, come dimostra il già citato studio di Testa. Tracciando la fenomenologia del personaggio assoluto a partire da autori come, per esempio, Conrad, Hofmannsthal, Musil fino a, tra gli altri, Beckett, Bernhard, certo Auster e Cortázar, egli insiste, infatti, a più riprese sulla forza del discorso e sulla tendenza al monologismo caratteristiche di molti protagonisti novecenteschi. In particolare:

Come in Bernhard e in Beckett anche in Pirandello i resoconti della disgregazione e dell'autodisfacimento del protagonista si fondano quindi su un principio vocale forte e non frantumato in polifoniche risorse enunciative: alla debolezza – estenuazione, resa o dissolvimento dell'io – raffigurata nella 'storia' corrisponde così – nello spazio dei personaggi assoluti – la forza del 'discorso': allegoria tonale di una verità a cui è impossibile rinunciare. (Testa 26)

Lungi dall'idea di scendere a compromessi con la realtà, il personaggio assoluto

[...] si caratterizza per una sostanziale assenza di evoluzione o, comunque, di mutamento; per una passionale aspirazione al vero a scapito di qualsiasi altro valore; e per un'esasperazione della soggettività, la quale ha, sul piano compositivo, per suo obiettivo estremo la forma del monologo. Alla base di tutti questi aspetti si può collocare il suo tragico e ostentato dissidio con la realtà. (Testa 96)

In quest'ottica, il monologo non è considerato primariamente quale peculiare dispositivo retorico del romanzo, bensì come «obiettivo estremo» della soggettività; non come modalità di oggettivazione (e di osservazione) di un cosa e di un come del pensiero, della percezione e del sentimento di un personaggio (non di rado contraddittorio e, seppur privo di evoluzione,

## Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo Serena Grazzini

quasi mai uguale a se stesso), bensì accorciamento della distanza tra l'autore e la sua creatura fittizia:

Nella nostra tipologia appare evidente e consequenziale [...] che le opere a protagonista assoluto insistano per più motivi (centralità del soggetto, tendenza al monologo, fissità temporale) sul legame con il genere lirico della parola (anche Beckett ne è un episodio, deforme ma eloquente); mentre quelle a protagonista relativo assumono spunti, modalità costruttive e soluzioni formali dal genere del dramma, da cui traggono in particolare la tendenza ad articolare il discorso narrativo secondo più voci, prospettive e punti di vista, proponendo con ciò una maggiore distanza dalla fonte enunciativa dell'autore (come avviene, al massimo grado, nei romanzi denominati policentrici). (Testa 99)

Eppure il monologo, nonostante tutto lo scetticismo con cui le poetiche tradizionali hanno considerato l'infrazione che esso comporta del principio dell'illusione mimetica, è proprio anche del dramma. Utilizzato principalmente per rappresentare, tra le altre cose, ciò che non è esprimibile tramite il dialogo e l'azione, ossia l'interiorità più intima del personaggio, sia essa riferita alla sfera del pensiero o a quella delle emozioni, esso è, in effetti, «il luogo del dramma la cui situazione enunciativa è semioticamente più vicina [...] a quella del cosiddetto «io lirico»». (Grilli 39). Ma è anche «il luogo in cui il discorso drammatico [...] forza e mette a nudo il regime mimetico della rappresentazione [...]. Privo di un interlocutore, il personaggio che monologa si pone come istanza che denuncia il suo aspetto convenzionale» (Sanna 194). Non a caso, come scrive Enrico Medda a proposito del mondo antico, gli studi sul monologo teatrale hanno conosciuto una svolta decisiva proprio nella seconda metà del Novecento, quando si è sviluppato «un approccio [...], che muove dal riconoscimento della natura globalmente convenzionale e artificiosa del fatto teatrale, anche quando esso si propone di rappresentare una presunta 'realtà'». Ciò ha portato a indirizzare l'attenzione «più che verso la questione della naturalezza o del grado di mimeticità del monologo, verso la comprensione delle convenzioni che regolano la comunicazione (e la non-comunicazione) fra i personaggi sulla scena tragica». (Medda, "L'eroe" 12)

Evidenziare la natura convenzionale del monologo è importante non solo in relazione al personaggio drammatico, ma anche a quello narrativo, tanto più nei casi in cui il monologo si dipana per l'intera durata del romanzo, il quale mette letteralmente in scena il soggetto che pensa.<sup>4</sup> Costruito interamente come esternazione dell'autocoscienza di un personaggio, il romanzo-monologo presuppone non di rado quello che Dostoevskij, in riferimento all'autore, considerava un «punto fantastico fuori dell'orizzonte» (Bachtin 74), pur restando la narrazione realistica. Se lo *stream of consciousness* joyciano resta fondamentalmente debitore della restituzione naturalistica dell'atto stesso del pensare colto nella sua estemporaneità e, libero dal controllo della ragione, si colloca su quella che Arrigo Stara definiva «la linea del percepire» (Stara, *Avventura* 161-164),<sup>5</sup> i romanzi-monologo che si configurano interamente come riflessione di un io impegnato a organizzare pensieri più o meno articolati, stimolati da cause e obiettivi non sempre esplicitati, ci presentano un personaggio dallo statuto complesso: da un lato, inteso dalla prospettiva fantastica di cui parla Dostoevskij, esso rimanda alla propria natura convenzionale e finzionale; dall'altro, inteso dalla prospettiva mimetico-realistica, il personaggio monologante attraversa quella che sempre Stara ha definito la frattura della «linea

<sup>4</sup> Da questo punto di vista può non stupire che molti autori di romanzi-monologo sono anche drammaturghi. Weiss e Hildesheimer (cfr. *infra*) sono solo alcuni esempi.

<sup>5</sup> «[...] la *linea del percepire* sarà quella lungo la quale il tradizionale «monologo interiore» del personaggio si trasformerà in «flusso di coscienza», rinunciando progressivamente ai nessi e all'articolazione sintattica del discorso, cercando di riprodurre sulla pagina l'immediatezza e la sconnessione del pensiero, quando ancora non sia intervenuta una logica condivisa, un'espressione pubblica, a conferirgli ordine». (Stara, *Avventura* 162)

## Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo Serena Grazzini

dell'agire» (*Avventura* 175). D'altro canto, si tratta di due facce della stessa medaglia, in quanto la natura convenzionale del personaggio è resa manifesta proprio da questa frattura. Infatti, come scrive Stara, con essa si incrina «quel rapporto di causalità diretta che collegava fra loro l'interiorità e le azioni del protagonista, la sua vita intima «trasparente», illusionistica, e la sua possibilità di costituire un sostegno adeguato per la dinamica dell'intreccio». (*Avventura* 176)

A tal proposito e in riferimento ad autori come, tra gli altri, Breton, Musil, Valéry, Beckett, Robbe-Grillet, Pessoa, Pirandello, Svevo, Calvino e a quello che, con Jean-Yves Tadié, chiama un «personnage sans personne», Stara scrive che

[...] le opere più importanti della letteratura del nuovo secolo saranno accomunate dall'idea di un fallimento, di una disgregazione per così dire storica del concetto di personaggio in quanto rappresentante di un io, di un *individuum* capace di costituire l'origine di una serie coerente di comportamenti. [...] opere in cui la dimensione dell'azione sembrerà prevalere in maniera schiacciante, facendo quasi del tutto a meno di ogni giustificazione in termini di logica o di psicologia, ne corrisponderanno altre nelle quali la presenza di un soggetto ipertrofico intento a riflettere incessantemente su se stesso, a interrogarsi sul senso di quanto ha fatto o potrebbe fare se soltanto ne avesse il desiderio o la forza, finirà con l'annientare ogni possibilità di azione, rendendo il racconto completamente dipendente da questa sorta di eccedenza nefasta della vita interiore del suo protagonista. (*Avventura* 178)

I romanzi-monologo appartengono indubbiamente alla seconda tipologia: in assenza di azione, l'intreccio è ridotto ai minimi termini oppure riguarda la sfera della memoria, il passato che il personaggio monologante rammenta e, a tratti, ricostruisce. Ma, a differenza dei romanzi in prima persona in cui l'io narra una storia, nei romanzi-monologo la narrazione è funzionale al pensiero, e non viceversa: quando presente, lo è quasi di soppiatto e riguarda prevalentemente la dimensione del ricordo. La frattura della linea dell'agire, di cui scrive Stara, richiama l'«azione sospesa» (Vicentini) e la «crisi dell'interlocuzione» (Grilli 41), le quali, tipiche del monologo drammatico ed estremizzate nel romanzo-monologo, mettono a nudo la natura del testo (e del personaggio) quale artefatto poetico e con ciò la sua appartenenza alla dimensione linguistica ed estetica, che solo una concezione ancorata all'idea di un rapporto concorrenziale tra testo e mondo o, al contrario, a una nozione reificante del personaggio può indurre a leggere come contrapposta all'etica.

Se ci fermassimo alla caratterizzazione classica (quindi mimetica) del personaggio dovremmo, in effetti, constatare che, per quel tanto o poco che ci è dato sapere di loro, i personaggi-voce dei romanzi-monologhi si assomigliano un po' tutti: solitari o addirittura isolati, ossessivi, tendenzialmente misantropi e dissacratori, profondamente (e necessariamente) malinconici, contraddittori, nostalgici della totalità o suoi (apparenti) dissacratori, deboli o fallimentari, non di rado menzogneri o, almeno, nella loro ricerca della verità, strutturalmente esposti all'autoinganno. Nella loro resistenza alla realtà, sono spesso figure del negativo che si pongono, più o meno volontariamente, ai margini della storia, in una posizione (scelta o obbligata che sia) di osservatori, finanche di giudici del mondo e di se stessi. Nel romanzo-monologo, la distanza tra l'io e il mondo è strutturale come, all'inverso, è strutturale la vicinanza del personaggio monologante alla morte. Nel romanzo-monologo, che lo dichiari oppure no, l'io, in quanto impegnato a riflettere in solitudine, è costitutivamente mosso da intenti epistemici (magari fallaci): pone domande, a volta trova risposte, e si muove nei labirinti del pensiero che, se anche non conducono necessariamente al minotauro, spesso non sembrano avere via di uscita.<sup>6</sup> Una cosa, però, è certa: questi personaggi hanno deciso di

<sup>6</sup> Sull'importanza del mitologema del labirinto nella letteratura tedesca dal Romanticismo a Thomas Bernhard, cfr. Vietta 7-9 e *passim*.

## Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo Serena Grazzini

attraversare questi labirinti, di calarcisi dentro, di non chiudere gli occhi (l'insonnia è una caratteristica diffusa in questa peculiare popolazione romanzesca).

Tramite questi personaggi e la loro riflessione, tuttavia, è il romanzo, quindi il testo letterario, che attraversa quei labirinti; allo stesso tempo, però li oggettiva e li osserva. Per quanto il romanzo possa coincidere per intero con la parola del personaggio, esso mantiene una distanza da quest'ultimo proprio grazie a quel punto di vista di osservazione fantastico di cui ho già detto. Questa distanza non è in contraddizione con la partecipazione al pensiero del personaggio e, quando presente, al pathos con cui si dispiega (o si involge oppure, ancora, si dissolve) la sua soggettività: ma il processo conoscitivo proposto al lettore non coincide necessariamente con quello intrapreso dal personaggio, che, come nel monologo drammatico, è funzionale al primo.

Da questo punto di vista, il fatto che molti personaggi monologanti siano personaggi scriventi non è solo una mossa retorica per assicurare verosimiglianza all'esternazione del pensiero in solitudine, ma è anche esplicito autoriferimento letterario ironico grazie al quale il romanzo-monologo dichiara la propria duplicità: esso procede insieme al pensiero e in sintonia con la soggettività del personaggio, e, allo stesso tempo, li espone, mostrando così anche la propria distanza da essi con conseguenze che possono essere importanti sulla loro caratterizzazione. D'altronde, questa duplicità è possibile solo tramite un personaggio che, tipo quello sofocleo di cui scrive sempre Medda, «[...] non 'subisce' sempre passivamente il monologo, bensì se ne appropria» fino ad «arrivare a muoversi in una dimensione autonoma, anche se solo formalmente» (Medda, *La forma* 68). Il monologo, che testimonia «una presa di coscienza da parte dell'uomo di se stesso e della propria condizione» (*La forma* 17), sposta il dialogo dal piano dell'interlocuzione con gli altri a quella dell'interlocuzione con se stessi (cfr. Müller, *passim*), quasi a testimoniare quanto scrive Bachtin con parole non prive di enfasi: «[d]ove comincia la coscienza, là comincia il dialogo». (Bachtin 58). Gottfried Benn, fautore dell'idea dell'arte come necessariamente monologica, esprimeva da prospettiva assolutamente diversa un pensiero simile, quando, nel suo scambio con Lernet-Holenia afferma:

È il tu che dispone l'io a parlare, l'io non parla di sé, parla del tu. Ma l'io può parlare soltanto nello stile che gli impone l'ora contingente [...], che gli impone l'era storica. Chi vi si sottrae non era comunque vocato. Per questo dico di continuo [...]: Moira – [...] esprimi il tuo io: al tu consegnerai allora la tua vita, alla comunità e alla lontananza consegnerai allora la tua solitudine. (Benn 27)

In tal senso, appare utile provare a osservare la frattura della linea dell'agire di cui parla Stara anche da una prospettiva diversa, ossia considerare l'inazione e l'assenza di intreccio non tanto (o, almeno, non solo) come il prodotto di quella «sorta di eccedenza nefasta della vita interiore» (Stara. a. 178), piuttosto come la strategia retorica tramite la quale il romanzo permette di offrire uno sguardo su quella vita interiore e sugli effetti eventualmente nefasti che ha sul personaggio non il suo rifiuto della realtà, bensì – questa l'ipotesi che avanzo e sulla quale tornerò – la sua eccessiva dipendenza da essa.

### 3. Monologo e pensiero, personale e impersonale.

In riferimento alla tipologia del personaggio monologante si è dato molto rilievo al tema della crisi del soggetto, alla soggettività intesa come pura testualità e senza alcun ancoraggio in un principio fondativo (sostanza); si è parlato, come citato in apertura, di «personaggio-particella» contrapposto al «personaggio-uomo» (Benedetti 53), e si è visto nell'abbandono della concezione dell'uomo di tradizione umanistico-rinascimentale il rifiuto dell'umano *tout court*. Si tratta di letture comprensibili, che, tuttavia, celano male un certo allarmismo a tinte moralistiche di fronte alla minaccia della crisi della narrazione e al timore della riduzione del

## Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo Serena Grazzini

personaggio (e dell'uomo) a soggetto svuotato dall'interno, corrispondente solo a un segno linguistico. Purché non la si ponga, come spesso si è fatto, in concorrenza con l'antropologia, la prospettiva semiotica, che vede il personaggio letterario, tradizionale o avanguardistico che sia, come prodotto stesso del discorso, aiuta ad andare oltre l'*impasse* psicologica causata dall'arresto narrativo tipico della poesia del pensiero e a fare chiarezza sulla complessità dello statuto del personaggio monologante.

A tal fine, è particolarmente importante soffermarsi sul rapporto tra pensiero e narrazione. Lo faccio tramite Musil che in un passaggio – stupendo oltre che ironico – dell'*Uomo senza qualità* fa convergere sull'argomento le riflessioni del narratore e del personaggio principale. Il passaggio è lungo, ma vale la pena citarlo quasi per intero:

Non c'è nulla di più difficile in letteratura che descrivere un uomo che pensa. A chi gli chiedeva come facesse a inventare tante cose nuove, un grande scopritore rispose: pensandoci continuamente. [...] Come dev'essere noiosa questa perseveranza! Sott'altro riguardo poi la soluzione di un problema spirituale si svolge all'incirca come quando un cane con un bastone in bocca vuol passare per una porta stretta: egli volta il capo a destra e a sinistra finché il bastone scivola dentro; e noi facciamo altrettanto, con l'unica differenza che noi non tentiamo così a casaccio, ma per esperienza sappiamo già pressappoco come si deve fare. E anche se un uomo intelligente pone nelle sue rotazioni maggior destrezza ed esperienza di un cane, lo scivolar dentro avviene di colpo e anche per lui giunge inatteso; ed egli percepisce chiaramente in sé un leggero senso di stupore stizzoso che i pensieri si sian fatti da soli invece di aspettare il loro artefice. Molta gente oggi dà a quello stizzoso stupore il nome di intuizione, dopo che per molto tempo lo si è chiamato anche ispirazione, e credono di dovervi vedere qualcosa di superpersonale; invece è esclusivamente impersonale, cioè l'affinità e l'omogeneità stessa delle cose che s'incontrano in un cervello.

Quanto più il cervello è acuto, tanto meno lo si nota. Perciò la meditazione, finché non è condotta a termine, è in fondo uno stato pietosissimo, una specie di colica di tutte le circonvoluzioni del cervello, e quando è finita non ha più la forma del pensiero in cui la si compie, ma già quella di ciò che si è pensato; ed è purtroppo una forma impersonale, perché il pensiero è allora volto verso l'esterno e preparato per esser comunicato al mondo. Per così dire, insomma, quando un individuo pensa, è impossibile cogliere il momento tra il personale e l'impersonale, quindi la meditazione è un tale guaio per gli scrittori, che essi preferiscono evitarla.

L'uomo senza qualità ad ogni modo stava pensando. Bisogna concluderne che, almeno in parte, ciò non era un fatto personale. *E che cos'è allora? Mondo che va e che viene; aspetti del mondo che si configurano in un cervello.* Dunque si deve dire che un uomo, per poco che si metta a riflettere, va in un certo modo a finire in una compagnia molto scombinata! [...] La nota facoltà del pensiero, scoperta dai medici, di sciogliere e distruggere i contrasti profondamente radicati e morbosamente aggrovigliati, che si formano nelle oscure regioni dell'io, è fondata con ogni probabilità sulla sua essenza sociale, che congiunge il singolo individuo con gli altri uomini e cose; sventuratamente però ciò che dà al pensiero la virtù sanatrice pare sia nel contempo ciò che ne diminuisce il valore personale di esperienza.

Il fuggevole accenno a un pelo su un naso pesa assai più di un pensiero relevantissimo, e azioni, sentimenti e affetti, se si ripetono, comunicano l'impressione di aver assistito a un avvenimento, a una più o meno importante vicenda personale, per comune e impersonale che sia.

«È stupido, – pensò Ulrich, – ma è così». Faceva pensare alla sensazione assurda e profonda, eccitante, e direttamente concernente l'io, che si prova nell'odorare la propria pelle. Si alzò e scostò le tende della finestra. (Musil, vol. 1 122-125, *c.vv mio*)

Sembra difficile trovare una descrizione migliore del personaggio in quei testi narrativi che si configurano in tutto e per tutto come il prodotto del pensiero, della riflessione, della meditazione dell'io, il quale, come detto, non ha necessariamente una storia da raccontare. Se si parte dall'idea del romanzo come genere narrativo per eccellenza, essi andrebbero definiti più propriamente degli antiromanzi. Si tratterebbe, però, di una definizione di comodo, per molti aspetti rassicurante, ma, al di là della riflessione teorico-letteraria, probabilmente inutile

## Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo Serena Grazzini

almeno per provare a capire se c'è un modo di arrivare a una comprensione o, quanto meno, a una descrizione di questi personaggi che non si limiti a registrare (e giudicare) ciò che il personaggio (e, con lui, il romanzo-monologo) non è e non fa e che non si fermi alla caratterizzazione ex negativo del personaggio monologante. Ciò non significa rimuovere la negatività, bensì affrontarla come ciò che il romanzo mette in scena tramite l'autocoscienza del personaggio e dando a essa un valore che può ma non deve necessariamente coincidere con quello che il personaggio le riconosce. Si potrà cioè provare a staccarsi dai giudizi espressi dal personaggio e osservare quel «mondo che va e che viene» di cui parla il narratore di Musil, quegli «aspetti del mondo che si configurano in un cervello» (Musil, vol. 1 122-125).

Per fare questo occorrerà andare oltre l'allarmismo nei confronti della crisi della narrazione e oltre quella concezione che, come già detto, nel personaggio-particella non vede scomparire una certa idea di uomo, bensì l'uomo *tout court*. Si potrà pertanto provare a leggere il personaggio sempre e comunque come testualità poetica, ponendo quindi attenzione sugli eventuali scarti tra ciò che il personaggio afferma per esempio su di sé, sulla realtà, sulla morte, e la prospettiva esterna che il romanzo offre, trovandosi proprio in quel punto di intersezione tra personale e impersonale di cui scrive Musil.<sup>7</sup> Tenterò di esemplificare questa prospettiva proponendo brevi riflessioni su due esempi tratti dalla letteratura germanofona che, dopo il 1945, ha vissuto in modo profondo la crisi della narrazione, non tanto (o, almeno, non solo) per applicazione di teorie letterarie, bensì primariamente per il confronto con la storia.

### 5. Monologo e sospensione della storia: *L'ombra del corpo del cocchiere* di Peter Weiss

Corredato di *collages* di stampo surrealista realizzati dallo stesso Weiss, *L'ombra del corpo del cocchiere* esce nel 1960 presso Suhrkamp e riscuote subito un grande interesse per il suo sperimentalismo, tanto che le prime critiche e i primi studi si concentrano fondamentalmente sui parallelismi con il *Nouveau Roman* da un lato, con Beckett dall'altro.<sup>8</sup> Eppure l'autore ha dovuto aspettare otto anni prima di trovare una casa editrice disponibile alla pubblicazione del microromanzo (questa l'indicazione di Weiss). Scritto in buona parte al tempo presente, il romanzo coincide con le annotazioni che l'io scrivente registra su un taccuino. Senza nome, senza volto, senza "identità", l'io si configura come occhio che vede, orecchio che sente, mano che scrive, tocca e compie gesti; come corpo che si muove, si siede, si sdraia o, all'inizio del testo, defeca; come volontà di annotare quanto visto e sentito; come desiderio di mettersi in ascolto, di osservare, di comprendere, ma anche di evadere; come mente che pensa oppure sogna; come ricerca di risposte e sperimentazione di realtà sensorie alternative. Che sia maschio, si capisce soltanto da un riferimento ai calzoncini nelle prime pagine del testo e dalle peculiari visioni erotiche che egli ha quando si getta il sale negli occhi.<sup>9</sup>

Apparentemente privo di passato, di lui non si viene a sapere niente se non quello che scrive sulla sua vita presente, caratterizzata da parcellizzazione dell'esistenza e da un triplice livello di isolamento. Il primo è geografico: insieme ad altre persone, egli abita in un casolare che dista un giorno e mezzo di cammino dal primo centro abitato; il secondo è relazionale: l'io non sembra avere legami di sorta con gli altri personaggi, che, descritti nelle sue annotazioni,

<sup>7</sup> Uno studio che ha la rara qualità di tenere distinti i due piani è l'analisi del *Malte Laurids Brigge* di Rilke offerta da Kruse.

<sup>8</sup> Una rapida ma precisa ricostruzione dei primi studi si legge in De Angelis 23-27.

<sup>9</sup> Occorre pensare che in tedesco le forme verbali declinate non contrassegnano la marca morfologica di genere. Ciò rafforza l'incertezza relativa all'identità di genere del personaggio. Nella traduzione italiana delle forme composte di passato dei verbi intransitivi, tale incertezza è invece risolta, giustamente, a favore del maschile.

## Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo Serena Grazzini

risultano molto più caratterizzati di lui (essi hanno peculiarità fisiche o psicologiche abbastanza precise, alcuni sono membri di una stessa famiglia, tutti hanno un ruolo o un mestiere e, nei momenti comuni, parlano, scherzano, litigano, senza che l'io riesca a capire quasi niente dei loro discorsi); il terzo è situazionale: sebbene partecipi con il corpo alla vita del casolare regolata in modo ferreo e ripetitivo che conferisce a ogni gesto e a ogni situazione una sorta di ritualità, l'io sta per lo più al di qua del foglio di carta, segno divisorio tra lui e gli altri. Per il lettore del testo, la realtà risulta doppiamente mediata: dagli organi di senso dell'io e dal foglio di carta scritto, ossia dalla lingua.

Ciò che dà al romanzo un carattere prettamente monologico non è tanto la narrazione in prima persona, quanto la presenza di singoli passaggi di riflessione che conferiscono alle annotazioni dell'io un significato ben preciso: fissare sulla carta quanto vede e sente di questa realtà che gli risulta fundamentalmente estranea, a tratti imperscrutabile e, per questo, sfuggente; senza commentarla, egli ne fa una sorta di resoconto, e scrivere significa per lui provare a dare contorno, quindi oggettività, non solo a questa realtà, ma anche alle proprie sensazioni, al fine di (ri)conoscerla e (ri)conoscersi, forse anche per trovare un'appartenenza e una collocazione al di là dello spazio che, piuttosto passivamente, l'io già occupa:

Ricalcando con la matita gli avvenimenti davanti ai miei occhi, per dare un contorno al veduto e chiarirlo, facendo qui del vedere un'occupazione, siedo accanto alla legnaia sulla catasta di legna i cui pezzi cartilagineosi di radici, incrostati di terra, muschio e foglie vizzate, diffondono un odore amaro e putrido. (Weiss 50)

Scrive, opponendo resistenza alla «forza antagonista che [...] mi sussurra che questo visto e sentito è troppo futile per essere registrato e che in questo modo spreco inutilmente le mie ore, metà della mia notte, anzi, forse la mia giornata intera»; a questa «forza antagonista» l'io contrappone «la seguente domanda: cos'altro dovrei fare? e da questa domanda si sviluppa l'idea che anche le mie ulteriori attività restino senza risultato e pro» (*ibid.*). Egli non ha altri mezzi per riconoscere le connessioni, per comprendere il microcosmo in cui vive, e di cui prova ad appropriarsi intellettualmente passo passo, annotando ogni minimo gesto, ogni minima osservazione. Il risultato di questo sguardo da dissezionatore è paradossale: ridotta a una sequenza di immagini e di momenti, che la lingua descrive nel dettaglio, la realtà (e con essa la percezione che il soggetto ne ha) assume sì contorni definiti, eppure si sgretola, si parcellizza in singoli frammenti che corrispondono alle singole percezioni sensorie dell'io. Particolarmente significative sono le immagini surreali prodotte dalla descrizione dei pasti comuni. Un esempio:

Adesso i cucchiari, pieni di minuzzoli di patate e di pezzi di rape, si levano verso le bocche, le bocche si aprono, la bocca della governante come per un bacio a risucchio, mentre il suo fiato sbuffa violentemente dal naso, la bocca del capitano in prudente manovra intorno ai denti artificiali, la bocca di Schnee con le labbra ampiamente rialzate, denudate e biancastre, la bocca del dottore che si disserra in una faticosa fessura, la bocca del garzone protesa come un becco, la lingua cacciata fuori quant'è lunga in attesa del cucchiario, la bocca del sarto, che si schiude con eleganza e rimane spalancata e rigida, la mia bocca, la mia bocca; e poi lo spazio vuoto per una bocca nuova, ancora sconosciuta. (Weiss 27-28)

Tutt'altro che riproduzioni oggettive della realtà, queste immagini sono oggettivazioni della percezione del personaggio. Privo di ogni pathos, anzi velatamente (ma anche seriamente) ironico, il romanzo è partecipazione all'interiorità del personaggio, il quale trasforma la realtà in visione (surreale). Questo vuoto di realtà, questa trascendenza della visione sono stati spesso ricondotti al solipsismo dell'io; ma è possibile darne una lettura diversa: il solipsismo nasce da un vuoto di storia e, per essere più precisi, da un irrigidimento del fluire storico. Nonostante

## Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo Serena Grazzini

ci siano alcune (minime) indicazioni relative allo scorrere del tempo, la ritualità dei gesti, la ripetizione, l'inattività del soggetto, la lontananza dal centro abitato danno evidenza estetica a questa sospensione della storia, riprodotta anche dalla lingua. Basti pensare ai tanti genitivi del titolo che creano una sorta di attesa; la stessa che si ripropone all'interno del testo: il posto a tavola vuoto del cocchiere, l'arrivo del cocchiere preannunciato dal segnale del corno, poi l'avvistamento dei cavalli, quindi della carrozza e, finalmente, del cocchiere. Questo vuoto e questa attesa costituiscono la condizione esistenziale dell'io e il tentativo di scrittura e di riflessione è quello di captare un senso. Di fatto, però, la scrittura non offre all'io la possibilità di riempire quel vuoto. Piuttosto, lo scritto lo riproduce.

Le cose, però, stanno diversamente per il lettore, che può invece riconoscere le connessioni che il testo letterario istituisce. Un esempio: negli studi sul romanzo si sono messi in risalto tanti aspetti, ma ci si è soffermati poco su quanto l'io, seduto all'interno della latrina, scrive a proposito della carta che i frequentatori del gabinetto utilizzano, stracciandola

[...] dalla pila di giornali sbrindellati. È il garzone a portare qui di tanto in tanto questi giornali, dopo esservi stato lungamente sollecitato, dalla cantina dove giacciono a mucchi accanto al carbone, gualciti e impolverati, a suo tempo impiegati come carta da pacco per le merci in arrivo dalla città, oppure abbandonati da qualche viaggiatore e poi letti e riletti, bisunti per l'usura, spesso usati ulteriormente in cucina, segnati dagli orli neri delle padelle, dalle impronte di piatti e di bicchieri, incrostati di bucce di patate e di lische di pesci. E qui nel cesso i resti dei giornali, con le loro notizie vecchie per lo più di molti anni, capitano ancora una volta fra le mani di un lettore; seduti e chini in avanti, i piedi appoggiati sul gradino davanti alla cassetta, ci si sprofonda in piccoli, mescolati frammenti del tempo, in eventi senza inizio e senza fine, spesso anche divisi in due nel senso della lunghezza o trasversalmente; si segue il discorso dell'uno e si continua poi col discorso di un altro, si legge la descrizione del teatro di un'azione e ci si sposta quindi sul teatro di un'altra azione, si sente parlare di qualcosa che viene smentito sul prossimo pezzetto e tuttavia si riconferma vero su quello ancora successivo; e si ritrovano continuamente eventi affini forniti di nuovi particolari, oppure ci si imbatte nello stesso, solo provvisto qui di certi tratti arcaici e più avanti di qualche innovazione. (Weiss 11-12)

Il personaggio espleta le sue funzioni vitali, e la sua vita sembra essere ridotta a questo. Isolato nel suo casolare, legge pezzettini di giornali vecchi ed è in ritardo sulla storia, di cui coglie singoli frammenti, che non hanno né capo né coda;<sup>10</sup> nota delle ricorrenze, ma non può capire i collegamenti tra i fatti di cui viene a conoscenza, tra l'altro, solo per tramite delle notizie, quindi mediati dalla lingua. Quando poi, alla fine del romanzo, il cocchiere finalmente arriva dalla città e occupa quello spazio che in tutte le pagine precedenti era rimasto vuoto, l'io non sarà più in grado di scrivere per tre giorni e per tre notti. Causa del turbamento è, come spesso si è ipotizzato, l'aver visto l'amplesso delle ombre del cocchiere e della governante riflesse sul cortile; forse, però, ancora più importante è il turbamento che prova quando non riesce a capire come sia possibile che la carrozza su cui il corriere è arrivato possa contenere i moltissimi mucchi di carbone che vengono portati in cantina. Il turbamento è così profondo che, per la prima volta, nelle annotazioni retrospettive si legge che l'io ha parlato e ha chiesto più volte al cocchiere: «non trova lei, cocchiere, che il mucchio di carbone che si è formato in cantina sia di molte volte più grande dell'interno della carrozza, e come si spiega questo; ma lui, senza alzare gli occhi dal suo cucchiaio carico di patate e fagioli, rispose, solo un'impressione». (Ivi 99)

<sup>10</sup> Senza poter sviluppare l'argomento, mi limito a segnalare come questa poetica del frammento sia testimoniata anche dai collages, che risentono fortemente dell'interesse di Weiss per il surrealismo (cfr. Bommert). Generalmente trascurati negli studi su Weiss, i collages sono stati oggetto di un'attenzione particolare nel volume relativamente recente di Bigler.

## Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo Serena Grazzini

Il termine tedesco, qui tradotto con *impressione*, è *Täuschung*, che significa anche *illusione*, *inganno* sensoriale. Il cocchiere è l'unico personaggio che viene dalla città, alla quale, dopo l'amplesso con la governante, fa ritorno. Si potrebbe dire che egli è l'unico che partecipa alla storia. Ma quando il cocchiere arriva, gli eventi risultano incomprensibili al soggetto scrivente: li osserva ma non capisce. Dopo le tre notti e i tre giorni non c'è alcuna resurrezione, non c'è né un ritorno tra i vivi, né un assurgere a nuova vita; l'io, con fatica, riprende la penna in mano e scrive, per la prima volta, gli eventi da poco passati: l'arrivo del cocchiere, lo svuotamento della carrozza e lo spostamento dei sacchi di carbone in cantina dove vengono ammuccinati, l'amplesso delle ombre, la sua confusione e la sua incapacità di scrivere. Ma se il soggetto non può più fidarsi neppure dei suoi organi di senso, come la vista, tutte le sue annotazioni sono probabilmente solo una *Täuschung*. A questa il lettore partecipa, scambiandola per realtà fattuale fino quasi alla fine. Ma quel quasi è importante ed è ascrivibile all'ironia del testo, che da un lato restituisce l'immagine grottesca di una realtà in cui la storia è assente – nella lettura di Söllner (100-110): rimossa –, dall'altro fa ripensare alla già citata domanda che si pone l'io: «cos'altro dovrei fare?»

Come detto, il romanzo è scritto nel 1952 e quella domanda riguarda anche la letteratura e le sue potenzialità di memoria e di conoscenza. A quell'altezza temporale, la domanda per Weiss è ancora aperta eppure, in un certo senso, già decisa a favore del confronto soggettivo con la storia.

### 6. Il monologo di fronte alla morte: *Tynset* di Wolfgang Hildesheimer

La stesura di *Tynset*, pubblicato presso Suhrkamp nel 1965, scorre parallela ai processi di Francoforte. In Hildesheimer, che, deciso a lasciare la Palestina per tornare in Europa, alla fine della seconda guerra mondiale aveva accettato l'incarico di lavorare come interprete per le Forze Alleate ai processi di Norimberga, il momento storico rinnova la memoria e segna in modo decisivo il confronto letterario con essa. A livello sia personale che collettivo: convinto che quegli orizzonti che Auschwitz ha aperto alla coscienza siano scomparsi (rimossi) dalla realtà del dopoguerra, egli crede che essi continuino comunque a essere presenti se non a livello conscio, almeno nel subconscio. Per questo rifiuta sia il realismo sia la letteratura impegnata, e si pone esplicitamente sulla scia del modernismo, del surrealismo e della poetica dell'assurdo (Hildesheimer b. *passim*).<sup>11</sup> L'anima, la coscienza, la soggettività: su questi temi ruotano i suoi interventi pubblici, come anche i pensieri dei suoi personaggi monologanti, che, mentre pensano, mettono a nudo se stessi, le loro aspirazioni, le loro paure, la loro caustica ironia, il loro fallimento.

I romanzi-monologo di Hildesheimer *Tynset* (1965) e *Masante* (1973) sono tra i più radicali nella letteratura coeva germanofona quanto a dissolvimento della trama e del personaggio inteso come persona. Dell'io pensante di Hildesheimer non si sa pressoché nulla, se non che è esule volontario, in fuga dalla storia e, soprattutto, dal ricordo. In *Tynset* l'io sa che dalla realtà la memoria della violenza e della colpa sono state rimosse, senza che perciò siano scomparsi i motivi che giustificano la paura che egli prova, assillato dalla voce dei morti che egli non vuole ascoltare. Suo padre è stato ucciso, ma lui è un Amleto che non può né vuole vendicarlo, piuttosto vorrebbe fuggire non solo dal crimine, ma anche dal ricordo delle vittime. Ma, via via, gli si presenta davanti il fantasma del padre di Amleto perché i suoi assassini sono ancora

<sup>11</sup> Per un approfondimento della poetica dell'autore ancora poco noto in Italia, cfr. Grazzini. Tra gli studi che più hanno messo in luce le conseguenze letterarie che Hildesheimer trae dalla memoria dei campi di sterminio, cfr. in particolare Cosgrove 76-19 e Braese (che dedica molte pagine anche a Peter Weiss).

## Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo Serena Grazzini

liberi e conducono vite camuffate dietro ruoli e sembianze socialmente accettabili. E anche quando il fantasma non compare, l'io può percepirne la presenza:

Spengo la luce, esco di là, chiudo l'uscio, entro nell'andito,  
il padre di Amleto è scomparso, si è dissolto, al suo posto, al suo posto ha lasciato, a rappresentarlo, il rimprovero, ma io non l'accetto, lo lascio dov'è, e quello si disfa in nuvolette, in brandelli nei quali, come sempre, sento ancora l'esortazione ad agire, ormai da gran tempo dissolta, l'esortazione a intraprendere qualche cosa, ma io non ci bado, no davvero. (Hildesheimer, *Tynset* 116)

Per paura, P'io ha lasciato la sua casa e il suo paese, rifugiandosi nella casa di uno zio (in realtà, un lontano cugino) ormai morto, piena di oggetti antiquari, che, scissi dal contesto originario cui appartenevano, sono anch'essi testimonianze più di morte che non di una vita che fu. All'io di Hildesheimer è preclusa perfino quella prospettiva archeologica della storia di cui parla Walter Benjamin e dai singoli frammenti del passato non emana alcuna possibilità redentiva. In *Tynset* il senso di morte è assoluto, e il freddo dell'inverno si trasmette anche al lettore per precipue scelte linguistiche che procedono per sottrazione, e per le molte forme di negazione che caratterizzano il discorso del personaggio-voce. Come *L'ombra del corpo del cocchiere*, anche *Tynset* è scritto per lo più al presente e il preterito – in tedesco il tempo della narrazione – è usato solo per quei passaggi in cui il personaggio ricorda qualcosa, per poi passare ad altro argomento. Ma mentre in Weiss l'io, attenendosi al dato concreto percepito, segue un ordine dato dai movimenti del suo corpo e dalle sue percezioni, l'io di *Tynset* non procede in modo ordinato e i suoi pensieri sembrano arrivare in ordine sparso, causale e senza senso apparente, stimolati da oggetti diversissimi tra loro:

Sento...

...sento un ronzio, un trascorrere, un tenue risucchio, un progressivo svanire, mi sento invecchiare sotto la pelle. Ma invecchia anche la pelle. E invecchia il mio fiato. Vecchio fiato! Per non parlar dei miei pensieri: seppur posso definir pensieri ciò che penso, queste schegge, questi frammenti, queste nostalgie ormai in disarmo, il cui oggetto ormai ho perso e sto perdendo di vista. La mia memoria viene meno, tutto impallidisce e mi volta le spalle, uomini, eventi, amicizie, amori... resta l'assurdo, che galleggia in superficie...

E tuttavia ci sono ancora dei momenti, brevi arresti, cesure lungo il percorso, elementi ritardanti, attimi in cui in un lampo mi rendo conto della mia estraneità: qui sto io, là l'ingannevole bellezza del mondo... poi tutto passa... (*Tynset* 45)

Il testo prende forma a partire da queste schegge di pensiero, eppure un ordine del discorso c'è: per quanto l'io cambi argomento, rivolgendo via via il suo pensiero ad altro (oggetto, situazione, evento passato), le sue peregrinazioni mentali si assomigliano tutte e lo riportano costantemente al punto di partenza, ossia all'inverno, al freddo, alla morte. Il romanzo-monologo, infatti, si sviluppa per temi e variazioni, tanto che non sono mancate analisi che ne hanno messo in rilievo la vicinanza a forme musicali (cfr. Wagner). Per quanto sia in fuga dal mondo e per quanto si lasci andare a fantasticherie di ogni tipo, l'io non riesce a trascendere la realtà, perché la sua soggettività è ormai plasmata su di essa, sull'esperienza reale della minaccia, sulla memoria e sulla paura. Non può esserci sviluppo e anche ciò che si delinea come un'aspirazione, come un sogno, rimane di fatto una chimera.

Il fallimento del personaggio è doppio. Da una parte c'è il fallimento – consapevole e scelto – nei confronti della realtà: sapendo di non poter stare alle regole del gioco perché le rifiuta e le teme, l'io di *Tynset* si esilia dal mondo e conduce una vita ai margini della storia e in una solitudine voluta: «a me sfugge il sostegno, dinanzi ai miei occhi le cose perdono il loro senso, scoprono la follia che c'è dietro, non riesco ad afferrarle saldamente... e uno che cade là dove gli altri si arrampicano non dovrebbe tirarsi dietro nessuno». (*Tynset* 156). Dall'altra c'è il

## Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo Serena Grazzini

fallimento di questa sua fuga dal mondo, che solo la morte potrebbe rendere effettiva: nei suoi pensieri, infatti, egli riproduce costantemente ciò da cui è fuggito. Se il primo fallimento è quello che il personaggio ammette e di cui è consapevole, il secondo fallimento è quello che il monologo-romanzo mette in scena e che è rivolto al lettore: oggettivando il pensiero del personaggio, *Tynset* testimonia le conseguenze che ha sul soggetto la follia della storia. Infatti, per quanto distinte, la prospettiva del romanzo-monologo e quella del personaggio in parte convergono, tanto che il personaggio appare poco autonomo rispetto all'autore e la bellezza quasi classica di certi passaggi ne è forse la spia linguistica più importante. La (de)costruzione del personaggio acquisisce così un valore soprattutto testimoniale, senza che si possa per questo ascrivere *Tynset* in alcun modo alla tipologia della testimonianza, alla quale comunque l'accomuna il desiderio che la storia e le sue conseguenze nefaste sulla soggettività non si ripetino.

### 7. Nota conclusiva.

Come già scriveva Musil, che parlava giustamente non della descrizione del pensiero bensì dell'uomo che pensa, il personaggio monologante è generalmente calato in una situazione romanzesca, magari ridotta ai minimi termini, ma pur sempre presente. Può mancare una vicenda, una storia, ma quasi mai manca una collocazione spaziale. Per quanto diverse possano essere queste situazioni, esse si caratterizzano come situazioni di solitudine o di (auto)isolamento, che segnano il momento in cui il personaggio fa i conti con il mondo e con se stesso. Lo fa ponendosi ai margini della storia, che ricorda o osserva a distanza senza smettere con ciò di farne parte. Se nel monologo drammatico tradizionale (ossia inserito in un contesto prevalentemente dialogico), il personaggio monologante riflette su situazioni o vicende a cui lo spettatore ha potuto assistere, nei romanzi-monologo non è così: essi cominciano spesso quando tutto è già successo, senza che il presente sveli necessariamente questo tutto. E i personaggi non fanno altro se non pensare e scrivere i loro pensieri, impegnati nella ricerca di un senso e di una verità e, perciò, come già detto, necessariamente esposti all'autoinganno, che subentra quando la spinta motivazionale impone a tale ricerca una direzione ben precisa che la sottrae al caso.<sup>12</sup> Con il pensiero intraprendono – o, almeno, tentano di intraprendere – un percorso conoscitivo, una presa di consapevolezza, oppure, al contrario, una fuga dalla consapevolezza, tanto che – come si è visto in Hildesheimer – pensano anche quando non vorrebbero pensare, ricordano quando non vorrebbero ricordare.

Sono personaggi che creano una distanza tra sé e il mondo. Eppure sono assolutamente permeabili al mondo. Riprendendo la citazione di Musil: pensando, il personaggio monologante permette al mondo di entrare e uscire dalla sua testa, quindi dal romanzo. Mentre i suoi pensieri sembrano ruotare solo intorno al sé, essi riguardano più propriamente la relazione io-mondo. La domanda in questi romanzi non è tanto 'chi sono io', ma 'in che relazione sto con questo mondo'. Che poi è la domanda anche del romanzo-monologo, ed essa riguarda il posizionamento della letteratura rispetto alla storia. Questa è la dimensione spiccatamente etica di questi romanzi; è una domanda di senso, e, soprattutto, di resistenza. Se il tentativo, per il personaggio, risulta il più delle volte fallimentare, non è perché l'io ha abolito la realtà, ma perché l'ha già fatta sua, non in relazione ai rapporti di forza e alle necessità che

<sup>12</sup> Faccio mia la definizione di Patrizia Pedrini: «[...] il mio punto di vista è che *l'autoinganno consiste in un processo intenso e psicologicamente faticoso di valutazione epistemica, la quale tuttavia è distorta dalla presenza di uno stato motivazionale che condiziona negativamente questa attività*. Se anche a un certo punto vi dovesse essere una sospensione degli standard epistemici, questa sospensione è tipicamente sostenuta da una rete di "considerazioni giustificative" che aiutano l'autoinganno a credere falsamente che i normali standard epistemici non si applicano nella situazione nella quale è coinvolto» (6).

Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo  
Serena Grazzini

la regolano ma in relazione al suo desiderio più recondito di appartenenza: rifiutando i primi, sa che l'appartenenza gli è preclusa. Ne è ossessionato, e, non di rado, ne resta, nonostante tutto, schiacciato. L'esposizione e il riconoscimento di questa dinamica è possibile tenendo conto del punto di osservazione fantastico. Grazie a esso il lettore può osservare e insieme partecipare a questi personaggi-particella che ci confrontano con una dimensione profondamente umana.

## 8. Bibliografia

- Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Einaudi, 2002.
- Benn, Gottfried. "Replica a Alexander Lernet-Holenia." Id./Lernet-Holenia, Alexander. *Arte monologica?*, a cura di Amelia Valtolina. Tr. it. di Amelia Valtolina e Luciano Zagari. Adelphi, 2018, pp. 19-29.
- Bigler, Regula. *Surreale Begegnungen von Bild und Text. Lektüren im intermedialen Dialog*. Fink, 2014.
- Bommert, Christian. *Peter Weiss und der Surrealismus*. Westdeutscher Verlag, 1991.
- Braese, Stephan. *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. text + kritik, 2010.
- Bürger, Christa. *Theorie der Subjektivität*. Suhrkamp, 1980.
- Carletti, Lorenzo. "«Ich bin der Anschauung nach ein Surrealist und alles, was ich schreibe, ist surrealistisch»." Le incursioni di Wolfgang Hildesheimer nella critica d'arte. *Wolfgang Hildesheimer*, a cura di Serena Grazzini. *Cultura Tedesca*, n. 54, 2018, pp. 125-140.
- Cosgrove, Mary. *Born under Auschwitz: Melancholy Traditions in Postwar German Literature*. Camden House, 2014.
- De Angelis, Enrico. *Peter Weiss. Autobiografia di un intellettuale*. De Donato, 1971.
- Debenedetti, Giacomo. "Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo." *Il personaggio uomo*. Prefazione di Raffaele Manica. Il Saggiatore, 2016, pp. 35-78.
- Freund, Winfried. "Neue Objektivität? Die Rückkehr zum Erzählen in den neunziger Jahren." *Der deutsche Roman der Gegenwart*, hrsg. v. Wieland Freund, Winfried Freund. Fink, 2001, pp. 77-99.
- Grazzini, Serena (a cura di). *Wolfgang Hildesheimer. Cultura tedesca*, n. 54, 2018.
- Grilli, Alessandro. "Personaggio e persona nel monologo teatrale antico." *L'arte del monologo e l'azione sospesa*, a cura di Claudio Vincentini. Pacini, 2017, pp. 25-54.
- Hildesheimer, Wolfgang. *Tynset*. Rizzoli, 1968.
- . *Das Ende der Fiktionen*. Suhrkamp, 1984.
- Kruse, B. Arnold. "Il linguaggio monologico ne 'I quaderni di Malte Laurids Brigge' di Rilke." *La parola dell'io. Forme e funzioni del monologo*, a cura di Carlo di Giovine. Dipartimento di Studi Letterari e Filologici – Università degli Studi della Basilicata, 2006, pp. 99-127.
- Medda, Enrico. *La forma monologica. Ricerca su Omero e Sofocle*. Scuola Normale Superiore di Pisa, 1983.

Su personaggio, pensiero e storia nel romanzo-monologo  
Serena Grazzini

- Medda, Enrico. "L'eroe alla porta. Osservazioni su una tipologia del monologo tragico". *La parola dell'io. Forme e funzioni del monologo*. Potenza, 11 maggio 2005, a cura di C. Di Giovine. Dipartimento di Studi Letterari e Filologici. Università della Calabria, 2006, pp. 9-35.
- Müller, Wolfgang G. "Das Ich im Dialog mit sich selbst: Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bei zu Samuel Beckett." *Deutsche Vierteljahrsschrift*, n. 2, 56, 1982, pp. 314-333.
- Musil, Robert. *L'uomo senza qualità*, ed. it. a cura di A. Frisé, introd. di B. Cetti Marinoni, trad. it. di Anita Rho, Gabriella Benedetti e Laura Castoldi, 2 voll. Einaudi, 2014.
- Pedrini, Patrizia. *L'autoinganno. Cos'è e come funziona*. Laterza, 2013.
- Sanna, Antonietta. *La parola solitaria. Il monologo nel teatro francese del Seicento*. Quodlibet 2008.
- Schwab, Gabriele. "«Where I am there is no one but me who am not» – Die Nicht-Ich Fiktion eines Ich Erzählers in Samuel Becketts The Unnamable." *Individualität*, a cura di Manfred Frank e Anselm Haverkamp. Fink, 1988, pp. 509-541.
- Söllner, Alfons. *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung*. Westdeutscher Verlag, 1988.
- Stara, Arrigo. *L'avventura del personaggio*. Le Monnier, 2004.
- . "«Poche righe di vita». Sulla vocazione al minore del personaggio contemporaneo." *I personaggi minori. Funzioni e metamorfosi di una tipologia del romanzo moderno*, a cura di Stefania Sbarra, Pacini, 2017.
- Steiner, George. a. *La poesia del pensiero. Dall'ellenismo a Paul Celan*. Garzanti, 2012.
- Testa, Enrico. *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Einaudi, 2009.
- Vicentini, Claudio (a cura di). *L'arte del monologo e l'azione sospesa*. Pacini, 2017.
- Vietta, Silvio. *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Metzler, 1992.
- Wagner, Isabel. *Textklänge und Bildspuren. Musikliterarische Selbstreflexivität in Wolfgang Hildesheimers monologischer Prosa*. Rombach, 2014.
- Weiss, Peter. *L'ombra del corpo del cocchiere*. Feltrinelli, 1968.