

Capitolo primo

UN PO' DI STORIA. MONOLOGO, SOLILOQUIO, CORO E CABARET

IN PRINCIPIO FU IL MONOLOGO

Silvio D'Amico scrisse personalmente la voce dedicata al monologo di quella splendida opera a sua cura che è l'*Enciclopedia dello Spettacolo*¹ e, all'inizio di essa, ci ricorda che il monologo precedette, almeno nel teatro occidentale, il dialogo. Sappiamo da Aristotele che la tragedia nacque con un singolo attore che si rivolgeva al coro, che rappresentava la comunità; e ciò la dice lunga su quanto, dai primordi, il monologo possedesse il valore di una confessione: del proprio destino, delle proprie memorie, dei propri pensieri più intimi. In cerca di cosa? Di una risposta, di una scoperta, di un'assoluzione? Nel momento in cui la tragedia si evolve in rappresentazione drammatica a più personaggi, il monologo continua a prosperare al suo interno, passa indenne attraverso la commedia e la tragedia del teatro romano, sopravvive nel corso dei lunghi secoli medievali nella forma di preghiera, invocazione e simili e approda trionfante nel XVI secolo, quando trova una diffusa e calorosa accoglienza tanto nelle opere del *Siglo de Oro* spagnolo quanto nel teatro elisabettiano, quanto nelle improvvisazioni dei comici dell'arte. E da allora, passando per Molière e Goldoni, arriva senza soluzione di continuità ai grandi drammaturghi novecenteschi – con una breve parentesi di rifiuto da parte del positivismo, che voleva il pensiero dei personaggi esclusivamente calato in verosimili dialoghi – e ai giorni nostri.

Fin dai primordi, il monologo – sempre inteso all'interno di un testo a più personaggi – si è declinato in due forme distinte: il monologo in senso stretto e il soliloquio.

¹ Silvio D'Amico, *Monologo*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le maschere, Roma 1954, vol. VII, pp. 750-751.

MONOLOGO E SOLILOQUIO

Tradizionalmente si intende per “monologo” quello in cui un personaggio si rivolge ad altri personaggi presenti sulla scena e per “soliloquio” quello in cui ci si rivolge a se stessi o direttamente al pubblico. Monologo è, in *Romeo e Giulietta*, la splendida tirata con cui Frate Lorenzo rimprovera Romeo che come sempre non ragiona prima di agire e vorrebbe mutilarsi o uccidersi: «Fermo, coi gesti disperati! Sei uomo, tu? Il tuo aspetto lo grida; le tue lacrime da donnetta lo smentiscono...»².

È invece un soliloquio quello in cui Giulietta darebbe qualsiasi cosa perché la notte si affrettasse ad arrivare, in modo che Romeo possa raggiungerla: «Galoppate, veloci cavalli dai piedi di fuoco...»³.

Dal teatro classico a tutto il XVIII secolo, il soliloquio viene utilizzato dai drammaturghi, all'interno di un testo a più personaggi, sostanzialmente in tre modi. Il primo di questi è il prologo, in cui spesso un personaggio si rivolge direttamente al pubblico per introdurre l'azione o le ragioni che hanno portato a essa.

Il secondo è per esprimere un pensiero che è però totalmente integrato nell'azione e che in un certo senso la manda avanti: è il caso di quei – tanti – monologhi in cui un personaggio riepiloga a se stesso – o in alcuni casi, rompendo la quarta parete, direttamente al pubblico – i propri piani o, in ogni caso, una trama segreta, di cui gli altri personaggi non devono assolutamente venire a conoscenza.

Nel terzo caso il soliloquio è invece una sospensione vera e propria dell'azione e va a creare una sorta di bolla, all'interno dello spettacolo, in cui un personaggio si mette a nudo rivelando i propri pensieri più intimi: è, ancora una volta, una confessione, il luogo del ciò-che-non-si-può-rivelare.

Attenzione, però. Quando il monologo diviene forma autonoma di spettacolo drammatico – come già si è accennato, intorno alla metà del diciannovesimo secolo – ottiene la definizione non già di soliloquio – come in effetti è, dal momento che abbiamo un solo attore in scena per tutta la durata dello spettacolo – ma di *monologo drammatico*. Laddove il termine “drammatico” si riferisce esclusivamente al fatto di essere pensato per la scena, di appartenere a pieno diritto alla drammaturgia e non, naturalmente, al tono, che può essere

² William Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, in Id., *Teatro*, Einaudi, Torino 1960, vol. I, p. 752.

³ Ivi, p. 747

drammatico, tragico, tragicomico o comico a seconda della volontà dell'autore.

Tanto più che il monologo drammatico in quanto spettacolo autosufficiente nacque, in realtà, comico.

DAL CABARET ALLA STAND-UP COMEDY

Probabilmente è al teatro della Foire⁴, ovvero a quegli spettacoli che si tenevano a Parigi in occasione delle grandi fiere annuali, che dobbiamo, a partire più o meno dalla metà del XVIII secolo, la nascita del monologo come forma drammatica autonoma. Si trattava, appunto, di monologhi divertenti, leggeri o satirici, discendenti dalla tradizione del giullare di corte e della Commedia dell'Arte. Perché però, dalle fiere parigine, la consuetudine valichi i confini della capitale francese e si diffonda nei teatri di cabaret e del varietà di tutta Europa, bisognerà attendere almeno un altro secolo.

È intorno alla metà dell'800 che il monologo drammatico – scanzonato, buffo, ironico, in ogni caso leggero – diventa forma teatrale acquisita, in genere all'interno di spettacoli contenitori che prevedevano anche brani cantati o numeri di danza; e cominciano a farsi strada drammaturghi – che spesso sono anche interpreti – specializzati nel genere. In Italia abbiamo, tanto per citarne qualcuno, Luigi Arnaldo Vassallo detto Gandolin; Nicola Maldacea⁵, cui dobbiamo il merito di aver coniato la definizione di *macchietta* – termine ora usato in genere come dispregiativo, ma che alla nascita stava a indicare ritratti scenici di personaggi abbozzati con pochi tratti salienti, sulla spinta dell'Impressionismo pittorico; e, procedendo cronologicamente, una corposa tradizione mai estinta che passa per Ettore Petrolini e, naturalmente, Totò. Come anche, se vogliamo, per una Franca Valeri, un Paolo Poli, un Paolo Rossi.

Con il passare del tempo succedono due cose. La prima è che il monologo autonomo di tono comico diventa così autonomo da liberarsi degli intermezzi di canto e danza per dare luogo al fenomeno degli *one man show* – ovvero: un intero spettacolo retto da un attore comico, a volte anche autore o co-autore dei testi. La seconda è che, negli Stati Uniti, la tradizione del monologo drammatico di tono comico si evolve, dando luogo – più o meno negli anni '60 del xx secolo – alla *stand-up comedy*.

⁴ Marcello Spaziani, *Il teatro della Foire*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965.

⁵ Nicola Maldacea, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. VII, pp. 4-6.

Parliamoci chiaro: nel linguaggio comune, in Italia usiamo abbastanza indifferentemente le definizioni di “attore di varietà” e soprattutto di “cabarettista” e “stand-up comedian”.

Senza voler minimamente entrare nello specifico delle differenze tra cabaret e varietà, e meno che mai nel dibattito sulla supposta superiorità di un genere sull’altro, conviene invece precisare un paio di differenze sostanziali tra entrambi e la stand-up comedy. Primo: nel teatro di cabaret e in quello di varietà l’artista monologante interpreta un personaggio e racconta una storia, per quanto semplice possa essere; nella stand-up comedy ciò può avvenire oppure no. Lo stand-up comedian può anche essere specializzato nelle freddure e lanciarsi semplicemente in una raffica di battute fulminanti slegate tra loro; e, soprattutto, non interpreta un personaggio distinguibile da se stesso. Secondo: nei primi la quarta parete, per lo più, resiste; lo stand-up comedian, invece, la abbatte definitivamente per rivolgersi al pubblico, di cui può anche chiedere il coinvolgimento attivo.

Ma facciamo un passo indietro. Parallelamente allo sviluppo del monologo comico all’interno di spettacoli misti, dalla metà del XIX secolo e sempre di più viaggiando verso e attraverso il XX, cominciarono – seppure più a macchia di leopardo e con una produzione più discontinua e meno abbondante – a venire scritti e messi in scena monologhi drammatici di tono non comico (o almeno non solo), che costituivano uno spettacolo completo. Tanto per citarne alcuni, *La voce umana* di Jean Cocteau⁶; o *I danni del tabacco* di Anton Čechov⁷; o anche quel monologo camuffato da dialogo che è, in fondo, *L’uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello⁸.

IL MONOLOGO DI NARRAZIONE

Una breve digressione dal monologo drammatico, di cui maggiormente tratterà questo manuale, merita il monologo di narrazione, ovvero il monologo all’interno di quel *teatro di narrazione* che si è fatto strada in Italia a partire dagli anni ’70 – più precisamente da *Mistero buffo* di Dario Fo⁹, del 1968 – ottenendo una grande attenzione da parte della critica e del mondo accademico (nonché, fortunatamente per chi lo pratica, del pubblico). Stiamo parlando, per intenderci, di

⁶ Jean Cocteau, *La voce umana*, Einaudi, Torino 1989.

⁷ Anton Čechov, *I danni del tabacco*, in Id., *Teatro*, Einaudi, Torino 1991.

⁸ Luigi Pirandello, *L’uomo dal fiore in bocca*, Mondadori, Milano 1976.

⁹ Dario Fo, *Mistero buffo*, in Id., *Le commedie di Dario Fo*, Einaudi, Torino 1977, vol. V.

artisti come – solo per citarne alcuni – Marco Paolini, Ascanio Celestini, in alcuni casi Marco Baliani.

In questo genere di monologo l'attore, che in genere è anche autore e per cui Pier Giorgio Nosari conia la definizione di *narratore*¹⁰, a differenza di ciò che avviene in un monologo drammatico non interpreta un personaggio bensì narra una storia. Di frequente il soggetto ha a che fare con un episodio, anche minore, della Grande Storia – per esempio *Il racconto del Vajont*¹¹, o *Ustica*¹². Spesso la narrazione si avvale di testimonianze raccolte e persino di dati, talvolta è inframmezzata da elementi autobiografici, e viene data voce, sì, ai singoli personaggi ma senza che il narratore abbandoni mai i propri panni.

Lungi dal disconoscere le grandi differenze di impostazione tra il lavoro di un artista e quello di un altro, si può riassumere però il fine, spesso civile, del *narratore* nel voler riportare alla luce memorie sepolte o nel volere evitare che cadano nell'oblio, creando con la narrazione una nuova memoria collettiva e partecipata, nonché spesso reinterpretata. Più che nel solco della tradizione drammatica, dunque, si può dire che il monologo di narrazione si inserisca in quella epica, da Omero ai cantastorie.

IL MONOLOGO DRAMMATICO

Riassunte un po' delle vicissitudini attraversate dal monologo nel corso della storia, proviamo ora a individuare le caratteristiche fondamentali del monologo drammatico.

La prima è che in esso l'attore interpreta un *personaggio*, dunque non è se stesso e non è un narratore: è altro da sé, è colui che il drammaturgo ha creato, e tutto nella messinscena contribuisce a creare questa illusione.

La seconda è che, se è vero che il personaggio monologante può rievocare eventi del passato e che la memoria ha, nel monologo, spesso un ruolo importante, è altrettanto vero che il personaggio vive una *storia* nel suo presente drammatico. Non si limita a narrare e neppure a rivivere: nel monologo drammatico accade qualcosa “qui e ora”.

¹⁰ Pier Giorgio Nosari, “I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione”, in Gerardo Guccini (a cura di), *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, anno X, n. 1.

¹¹ Marco Paolini e Gabriele Vacis, *Il racconto del Vajont*, Garzanti, Milano 1997.

¹² Daniele Del Giudice e Marco Paolini, *I-TIGI. Canto per Ustica*, Einaudi, Torino 2001.