

**Adam, Viktoria (Heidelberg)**

*A colloquio coi fantasmi della mente. Dialogicità e follia nei romanzi di Ermanno Cavazzoni*

La follia può essere considerata il soggetto predominante nelle opere dello scrittore emiliano Ermanno Cavazzoni (\*1947), appartenente al gruppo d'autori attorno a Gianni Celati. I protagonisti dei suoi romanzi vagano lungo il labile confine tra follia e normalità, sogno e veglia, finzione e realtà. Per evidenziare questi stati di coscienza perennemente oscillanti, Cavazzoni segue la tradizione di Luigi Pirandello, creando dialoghi che riflettono la follia dei personaggi e il processo creativo che nasce proprio da questa deviazione dalla mentalità standard.

Nel primo romanzo di Cavazzoni, *Il poema dei lunatici* (1987), che ispirò Federico Fellini per il suo ultimo film *La voce della luna*, i dialoghi tra l'io-narrante Savini e il suo alter ego, il prefetto Gonnella, trattano di cosiddette "popolazioni nascoste", uomini invisibili che rappresentano appunto una metafora dei processi mentali dello stesso personaggio folle. In *Cirenaica* (1999) l'Autore apre la porta del suo laboratorio artistico, rivelando al lettore la forza misteriosa e creativa della fantasia. In cerca della propria identità, i protagonisti scoprono di essere fantasmi di un "romanzo di un pessimista" (p. 90). Come i personaggi di Pirandello che non accettano la loro fortuna, essi iniziano a ribellarsi all'Autore e alla propria esistenza triste nel "bassomondo" del romanzo.

Il contributo intende analizzare la poetica e l'estetica del dialogo nei romanzi di Cavazzoni, mettendo in risalto le varie forme e funzioni di questa dialogicità che si mostra a livelli testuali diversi: a livello dei personaggi (come dialogo tra il protagonista e il suo alter ego ne *Il poema dei lunatici*), a livello di Autore (come dialogo tra l'Autore e i suoi personaggi in *Cirenaica*), ed infine a livello di intertestualità (come dialogo tra Cavazzoni e Luigi Pirandello, soprattutto con il suo racconto *La tragedia di un personaggio*). Evidenziando la dialogicità nell'ambito di questi tre livelli, si mira a individuare le particolarità sorprendenti della messinscena del dialogo nell'opera cavazzoniana.

---

**Casi, Stefano (Bologna)**

*Il dialogo come contrasto di monologhi nelle tragedie di Pier Paolo Pasolini*

"Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter" (Bernard-Marie Koltès, 1986)

Quando approda alla scrittura delle sue tragedie borghesi, a partire dal 1966, Pasolini individua nella parola poetica il suo strumento principale in aperta controtendenza con il coevo teatro italiano. Una scelta di classicismo antimoderno che esalta l'uso di due dispositivi drammaturgici caduti in disuso in quegli anni: il dialogo e il monologo. La scrittura di Pasolini opera una loro trasformazione, piegandoli uno alle esigenze dell'altro. Così, il dialogo teatrale di Pasolini si configura come confronto tra due monologhi, recuperando in parte (e reinventando) la tradizione letteraria del contrasto, ma soprattutto concependo una diversa idea di personaggio e di narrazione.

Il dialogo fra personaggi, in questo modo, cessa di essere confronto, così come il loro rapporto cessa di essere interazione. Piuttosto, la struttura sostanzialmente monologica del dialogo porta alla rappresentazione di figure che nel loro parlare affermano in modo impermeabile la propria identità e il proprio isolamento. Quindi, dialogo come esposizione di una stasi mentale e sociale, espressa attraverso enunciazioni inconfutabili, che l'Autore stesso mostra di avere ben chiaro: "questo atto della tragedia, dunque, / non può consistere che in due monologhi: / il monologo degli operai, / e il monologo del poeta / – uno dopo l'altro" (*Bestia da stile*).

Il contributo mostrerà le dinamiche del dialogo nelle tragedie pasoliniane e in particolare la sua reinterpretazione come "coabitazione di monologhi" (Koltès), con una doppia conseguenza di senso: l'incomunicabilità interpersonale per troppa parola, e – dall'altra parte – l'affermazione "titanica" di una volontà individuale che prescinde dal compromesso dell'interazione.

---

**Fabris, Angela (Klagenfurt)**

*Tra antico e moderno: il "Dialogo coi morti" nella traiettoria pubblicistica di Gasparo Gozzi*

L'attività letteraria e pubblicistica di Gasparo Gozzi include il dialogo quale tipologia comunicativa tra personaggi non più viventi, esemplarmente ridotti a un regime di uguaglianza in occasione del loro incontro. In questi termini il sottogenere del "Dialogo coi morti" viene impiegato come valido strumento, nel medio Settecento, sia per interloquire con le fonti classiche, sia per svolgere ricognizioni di carattere estetico legate al contesto culturale dell'epoca. Sono le voci del passato a rappresentare le intenzioni esegetiche del medesimo Gozzi, non a caso appassionato lettore e traduttore di Luciano. Il fatto, oltretutto, di inserire tali dialoghi in un foglio pubblicistico di stampo spettatoriale come *L'Osservatore Veneto* (attivo nel biennio 1761-1762) li rende fruibili a un perimetro ricettivo più ampio e trasversale rispetto a uno spazio letterario di pertinenza del solo circolo di eruditi.

---

**Forno, Carla (Asti)**

*Il dialogo come riflesso del dibattito interiore. Da I Capricci del Bottaio di Giovan Battista Gelli a La virtù sconosciuta di Vittorio Alfieri*

Fra i libri appartenuti a Vittorio Alfieri, custoditi dalla Biblioteca antiquaria della Fondazione “Centro di Studi Alfieriani”, ad Asti, figura un'edizione de *I Capricci del Bottaio*, Dialoghi di Giovan Battista Gelli, in 8°, stampata a Firenze nel 1755 (ed. princeps Firenze, Doni, 1546). Il fatto che ad Alfieri fossero noti i dieci ragionamenti che il protagonista del Gelli intrattiene con la propria anima, al di là della matrice platonica del dualismo corpo-anima, suggerisce l'ipotesi di un possibile spunto non tanto per il giovanile *Esquisse du Jugement universel*, processione di anime in giudizio, trasposizione satirica dei membri della corte torinese, ma per un successivo dialogo di Alfieri, *La virtù sconosciuta*, composto nel 1786 (stampato a Kehl nel 1788 con la data di composizione), per celebrare l'amico Francesco Gori Gandellini. Il dialogo si svolge fra Vittorio e l'ombra di Francesco, benché non manchi una possibile componente di identificazione, sancita dal comune culto dei classici, inteso come nostalgia, illusione di gloria, pratica di virtù.

Centrale nei due testi è, infatti, la riflessione sulla virtù, affidata al dialogo con la propria anima, in Gelli, e a quello con l'anima dell'amico recentemente scomparso, in Alfieri.

Al *topos* letterario che gli consente, nella struttura dialettica del testo, un gioco del doppio che rimanda al teatro (non a caso, il dialogo dei morti è funzionale all'acre condanna del presente, in Alfieri, anche nella tarda commedia di stampo luciano *La finestrina*), Alfieri ritorna a distanza di anni, in tutt'altro contesto, nella prosa quinta del *Misogallo* (11 Gennaio 1796), il *Dialogo fra l'ombra di Luigi XVI, e di Robespierre*: dialogo fra “ombre”, pertanto, a richiudere circolarmente il percorso aperto, circa vent'anni prima, con l'*Esquisse*. Sarà Manzoni, nel carme giovanile *In morte di Carlo Imbonati*, anch'esso dialogo con l'ombra di un morto, a riecheggiare *La virtù sconosciuta* di Alfieri, proiettando il dialogo, come riflesso del dibattito interiore, in un più ampio orizzonte.

---

**Luperini, Romano (Siena)**

*Fra antico e moderno: l'incontro con i morti*

L'incontro con i morti, da Omero a Virgilio a Dante, è stato immaginato come un mito fondatore di civiltà, come un momento non privato ma pubblico, e dotato di significati ideologici complessivi. Si tratta, insomma, di grandi narrazioni mitiche. La continuità fra le generazioni investe il destino dei popoli, la trasmissione patrilineare mette in gioco il rapporto con il futuro non solo di una casata, ma dell'Occidente e dell'Oriente.

In Dante l'incontro con i morti cessa di essere un episodio e diventa addirittura la base strutturale dell'intera narrazione e, insieme, di un grande progetto religioso, etico e politico. Nella *Commedia* i morti sono i mediatori del senso, vale a dire del significato vero della vita.

Il circolo vitale fra morti e vivi viene meno con la modernità e in particolare con il Leopardi dei *Paralipomeni* e del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. I morti non hanno più niente da dire ai vivi perché sono diventati del tutto estranei alla loro vita. Il passato non è più né una spinta per il presente né un modello per l'avvenire. Se il *Dialogo coi morti* di Luciano segna la fine della civiltà greca travolta nella parodia, Leopardi, che a Luciano si rifà, non si limita a chiudere un'epoca, ma ne apre una nuova, quella della modernità.

Nella poesia italiana del Novecento, da Pascoli a Montale, Sereni e Caproni il rapporto con i morti diventa vicenda esclusivamente individuale e privata. Si passa dall'incontro con i morti al “ritorno” dei morti. I defunti diventano dei *revenant*, si trasformano in fantasmi interiori. Il moderno ha insomma elaborato una nuova cultura della vita privata, ma ha perduto anche alcuni dei valori sostanziali del mondo antico.

---

**Menicacci, Marco (Bonn)**

*A dialogo con il Padre: Federigo Tozzi e l'«altro Io». Proposte di lettura in una prospettiva europea.*

Analogamente a quanto Kafka ha scritto di sé, anche l'opera di Federigo Tozzi può esser letta come una lunga “lettera al padre” o, meglio, come tentativo di dialogo con una figura paterna che assume volta a volta caratteristiche diverse e contrastanti. Nei romanzi e nelle novelle, nelle prose aforistiche ma anche nei versi e nei documenti epistolari di Novale, la tensione verso questo dialogo si configura problematicamente secondo parametri di desiderio e renitenza, fascino e divieto, attrazione e rifiuto, sullo sfondo di una sostanziale incomunicabilità o di una irrimediabile dissociazione tra il pensiero e le sensazioni da una parte e la parola espressa dall'altra. Continuamente, le pagine di Tozzi inscenano, presuppongono o cercano di preparare il terreno per il dialogo con un “altro Io” incommensurabile, da adorare e da temere: “Mi sembra che un altro io abbia il posto che voglio possedere. Un altro io con la sua ombra molesta, un altro io grave e muscoloso” (*Barche capovolte*). Al cospetto di questa inesorabile e sfuggente figura, la scrittura di Tozzi si fa spesso salmodia – insieme inno e lamentazione – e in ogni caso richiesta di parola, come ricordano due versi della raccolta *Specchi d'acqua*: “E dimmi, dopo, quel che debbo dire / quando io ti parlo, perché tu risponda” (*A Dio*). In questo contrastato scenario dialogico, padre e Padre – genitore biologico e Creatore di tutto – si confondono

continuamente, mentre il dettato tozziano si avvicina a quello di un moderno Giobbe o di un mistico come San Bernardino e come Santa Caterina da Siena (autori amatissimi e a lungo studiati), ma anche di un kafkiano 'figlio' che analizza se stesso con gli acuminati strumenti di una scrittura del profondo. Ecco, allora, strutture dialogiche o pseudodialogiche in cui si sfaldano le prospettive, tesi e antitesi si confondono, mentre la logica formale cede alle smagliature gnoseologiche imposte dall'analisi della coscienza e alle ambiguità dell'inconscio. Per la sua scrittura, non a caso, Tozzi si arma di strumenti culturali finissimi: le più recenti scoperte internazionali in campo psicologico (William James, Théodule Ribot, Pierre Janet, Alfred Binet, fino a un compendio d'autore dei *Tre saggi sulla sessualità* di Freud), la Bibbia e i mistici, i primitivi senesi e Dante.

Allo stesso tempo, però, una decisa apertura alla letteratura europea: il simbolismo francese, i romanzi di Balzac e Zola e dei russi (in particolar modo Dostoevskij), Walt Whitman e Henrik Ibsen. Nutrita da vaste letture e mossa da un'intima necessità, la pagina tozziana presenta dunque personaggi caratterizzati da una permanente "disfunzione comunicativa" (Marchi), che è un desiderio di comunicazione e allo stesso tempo un moto di ripulsa: una mano – parafrasando il Rilke duinese – di cui non si capisce se sia tesa per una richiesta di contatto oppure per un'autodifesa, o se addirittura sia levata per l'attacco.

---

### **Müller, Olaf (Jena)**

*Torquato Tasso dialoga con il suo passato. Riflessi delle „conclusioni amorose” ferraresi del 1570 nei Dialoghi*

Secondo Amedeo Quondam nell'opera tassiana il dialogo fra un giovane autore inesperto e un secondo, più anziano e ricco d'esperienza, è "dato primario, costitutivo e proprio delle pratiche di formazione e accesso alla comunicazione letteraria del secondo Cinquecento". I *Dialoghi* di Tasso sarebbero dunque, sotto quest'aspetto, la prosecuzione letteraria e il superamento di una pratica cortese che determinava ogni aspetto della vita, come ha dimostrato anche Virginia Cox in *The Renaissance Dialogue*. Partendo dalla discussione pubblica che il giovane Torquato Tasso condusse, con non troppo successo, nel gennaio e febbraio 1570 durante i festeggiamenti per il matrimonio di Lucrezia d'Este, in difesa delle sue cinquanta "conclusioni amorose", ed esaminando i riflessi di questo dibattito nei dialoghi letterari (*Il Cataneo ovvero delle conclusioni amorose, La Cavaletta ovvero della poesia toscana*) il contributo intende mostrare come sia proprio la rappresentazione letteraria della prassi di corte a far sì che il più vecchio ed esperto Tasso conduca un dialogo con se stesso quale giovane autore, e ciò in una forma fra "dialogo con i morti" (il giovane uomo, con cui si svolge l'ideale conversazione non esiste più da ormai vent'anni) e "dialogo della coscienza" (come rappresentazione, cioè, di un soliloquio sullo sviluppo della propria poetica).

---

### **Palmieri, Giovanni (Aix-Marseille)**

*Il dialogo di Zeno con il Dr. S. e con la (propria) coscienza*

La *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo è costruita in forma di comunicazione terapeutica al dr. S, "committente" esterno del testo e primo lettore. Le forme del dialogo, diretto e indiretto, di Zeno con il suo psicoterapeuta si intrecciano inestricabilmente con quelle del dialogo con la (propria) coscienza. In altri termini, Zeno "parla" al dr. S., parlando di sé ma soprattutto parlando con sé.

Scopo dell'intervento sarà dunque quello di analizzare le forme e la dinamica evolutiva di questo duplice dialogo dal quale emerge una trama intricata che, facendo intervenire il terzo incomodo dell'inconscio, sposta l'opposizione verità vs menzogna ad un livello più alto. Mi sembra infatti evidente che l'inconscio di Zeno intervenga nel dialogo come un terzo interlocutore "parlante" che, perturbando la comunicazione, ne svela una parte essenziale di verità.

---

### **Paolo Puppa (Venezia)**

*Morte del dialogo e sua metamorfosi*

Assistiamo oggi, nella drammaturgia italiana contemporanea, ad uno strano fenomeno, di forte impatto sul pubblico, specie giovanile, proprio in una fase crescente di marginalizzazione del genere Teatro. Mentre la scena più innovativa si porta fuori dai circuiti istituzionali, si pensi solo al lavoro nelle carceri di Armando Punzo, o trova nei gruppi di ricerca il venir meno di categorie professionali desuete come il regista, l'autore singolo, l'interprete professionale, è la cosiddetta scena di narrazione che, pur restando dentro il palcoscenico all'italiana, separato dalla sala, ritrova un'energia comunicativa esplosiva e una capacità di racconto persa altrove.

Rispetto alle neoavanguardie o alle più sofisticate contaminazioni estetiche, dalla video art al teatro danza, dove le poetiche del postmodernismo o del postdrammatico sembrano dilagare mettendo in crisi la trasparenza del messaggio, qui viceversa i codici espressivi non vengono messi in discussione. Al contrario, il *performer* narratore recupera la *vis affabulatoria* degli antichi rapsodi solitari, con monologhi di parola in grado di tener desta l'attenzione della platea per ore e ore di ascolto-visione, smentendo tutti i manuali di drammaturgia dove l'a parte, *l'aside*, deve durare poco per non

annoiare l'*audience*. Il fatto più singolare è che, oltre al recupero della dialettalità multiforme, contro la dittatura toscanocentrica imposta dall'Accademia, questo territorio di fatto si situa in precise tradizioni regionali. L'assolo gestito da un attore-autore in grado di coprire tutti i ruoli connessi al fare teatro, dalla scrittura alla recita alla messinscena, si radica in effetti nei luoghi conosciuti carnalmente dall'artista, grazie al quale la propria piccola storia si intreccia alla Grande Storia del Paese, in un *Bildungsroman* non meramente autobiografico ma rappresentativo di un'intera generazione. Si snodano così il Piemonte di Laura Curino e la Sicilia di Vincenzo Pirrotta, gli Abruzzi di Andrea Casentino e le Puglie di Oscar De Summa, l'Emilia Romagna di Elena Bucci e il Lazio di Ascanio Celestini, la Calabria di La Ruina e la Sardegna di Giovanni Carroni. Ora si avverte in costoro una doppia ascendenza che rimanda ai primi casi di isolamento scenico, ossia da un lato il romanticismo noir di Carmelo Bene, dall'altro l'illuminismo brechtiano di Dario Fo.

Ovviamente anche il Veneto non ha mancato di proporsi con particolare esuberanza in una simile direzione, col rilancio della tradizione espressa nel vernacolo colto e poetico, basti pensare all'utilizzazione di firme tanto autorevoli quali Rigoni Stern, Meneghello e Zanzotto operata nei fortunati montaggi ad opera di Marco Paolini. Quel che sorprende in una simile monodia è che l'assenza di dialogo interpersonale, per la mancanza di un interlocutore sul palco, quasi a ribadire la caduta della dialogicità nel palcoscenico postbeckettiano, è proprio il recupero della relazione Io/altro all'interno del flusso verbale. E di nuovo, potremmo dire, è Bachtin che sembra ritrovare qui le ragioni prime della sua visione dostoevskijana nella scrittura moderna.

### Ratschow, Sophie (Potsdam)

*'Dialoghi fantasmatici' - ricerche sull'estetica dei piani di realizzazione di dialogo nella raccolta di prose Bestie (1917) di Federigo Tozzi*

La raccolta di prose liriche intitolata *Bestie*, pubblicata mentre il suo autore era ancora in vita, apre una prospettiva affascinante sul laboratorio estetico, e cioè poetologico e autoriflessivo, di Federigo Tozzi, che da Romano Luperini è stato definito uno degli esponenti più importanti del 'modernismo' europeo. La sua finta quotidianità che investe sia il repertorio linguistico sia i *topoi* elaborati, si rivela nella maggior parte dei singoli testi come mero fenomeno di scrittura. Si tratta, infatti, di una pura simulazione di percezioni, che portano ad un'illusoria mimesi della realtà, al fine di entrare in un dialogo ironico-ludico con il lettore. Il momento iniziale della nostra analisi riguarderà la verifica, sulla base di alcuni esempi della raccolta, di questa forma di meta-dialogo e delle intensità che esso risveglia.

L'Autore, inoltre, fa uso di paradigmi sia del dialogo parlato sia del monologo interiore. Questi, più che per la loro dimensione estetica, vanno analizzati in relazione alle tracce di senso che generano nei vari contesti che derivano dal valore simbolico acquisito in relazione alle connotazioni dell'Io e della bestia in questione. La grande maggioranza delle situazioni comunicative si realizza per mezzo di istanze estranee all'Io, che si tratti di persone che emergono dalla remota memoria del narratore, di allegorie d'amore e di morte, di elementi tratti dalla materialità di un mondo esterno - come nel caso della città di Siena e della sua architettura - oppure dell'istanza metafisica dell'anima. Sono proprio questi elementi che conducono alla messa in scena dei dialoghi fantasmatici. Questi ultimi costituiscono a maggior ragione la lontananza concettuale, mentale ed emotiva di un mondo *naïv*, come direbbe Lessing, che appartiene alle *Weltauffassungen* premoderne del '800 e che, invece, sono molto più affini alle percezioni immaginarie - in senso doppio - di un Pessoa, un Borges o un Pirandello. Un esempio paradigmatico si manifesta nelle tecniche di simulazione della prosa N° 12 che possono essere rintracciate in parole chiave come "non esisti" e "sparirai" ma soprattutto nella "allucinazione": questa funge da interlocutorio fittizio di un Io, comparando sotto diverse maschere, che però alla fine si rivelano mere "boll[e] di sapone". A questo proposito il lavoro di Cornelia Klettke *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo* (2001), costituisce il riferimento centrale del discorso metodico-teorico.

I 'dialoghi fantasmatici' costituenti il titolo di questa relazione possono essere ulteriormente analizzate sullo sfondo del *Vordenker* filosofico più importante dell'epoca moderna, Friedrich Nietzsche, e i suoi pensieri sulla fusione, piena di tensioni, tra lo spirito onirico della sfera di Apollo e il mondo delirante di Dionisio, le stesse da cui prese vita la tragedia della Grecia antica. Il continuo slittamento tra piani testuali diversi riguarda specialmente l'incontro tra percezioni oniriche e visioni deliranti, un elemento essenziale dell'*écriture* tozziana. In alcuni casi, in un monologo interiore vengono creati dei fantasmi illusori che, per un'autosocienza a loro attribuita, si rivelano più 'reali' che la presunta percezione di un mondo esterno. L'Io sembra essere locutorio e interlocutorio allo stesso momento, assume il ruolo del proprio avversario, di un'energia autodistruttiva; in questo senso anche le bestie diventano - *mutatis mutandis* - riflessi della propria immagine speculare o possono essere identificate come dispositivi di maschere contraddittorie di una identità scissa.

### Setzkorn, Sylvia (Berlin)

*Antonio Tabucchi in dialogo coi 'morti': mondi immaginari tra sogno e realtà*

Troviamo spesso incontri coi morti nei testi di Antonio Tabucchi come per es. ne *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* (1988), *Un baule pieno di gente* (1990), *Requiem: un'allucinazione* (1991), *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa: un delirio* (1994).

I morti sono personaggi fittizi che da un lato vengono rappresentati in maniera molto vivace come persone umane, che dall'altro lato, però, essendo già morti, contraddicono all'*effet du réel* (Barthes). In questo modo vengono trasgredite le frontiere fra vita e morte come fra realtà e finzione. I dialoghi coi morti aprono, così, uno spazio per un gioco nell'immaginario, in cui i morti comunicano come esseri fantastici. I personaggi popolano il mondo mentale dell'Autore, quindi anche di Tabucchi e dei lettori. In tal modo i testi portano in forma intertestuale ad altri Autori e alla loro forza di ispirazione, rafforzano la memoria per i morti o per il passato, mettono in scena con molta fantasia l'incontro con la morte così come l'importanza e il potenziale di finzione. Il contributo si concentra sulle tecniche della *mise en scène* includendo i loro diversi effetti.

---

**Todorović, Dušica (Beograd)**

*I morti sulla soglia: un'impossibile ricerca dell'interlocutore (il caso di alcune opere pirandelliane)*

L'idea dell'esistenza di più livelli di vita e del continuare della vita per un certo periodo dopo la morte, di solito riconducibile alle conoscenze pirandelliane di stampo teosofico, riscontrabile in molti suoi testi appartenenti al modo fantastico come manipolazione testuale di un sapere arcanizzato, riporta a una "memoria di genere" del dialogo sulla soglia suggerita da Bachtin.

Il motivo dell'esistenza di più livelli di vita e del continuare della vita dopo la morte come manipolazione testuale del dialogo sulla soglia porta in alcune novelle pirandelliane all'attuazione dei brevi incontri con i morti. Questi incontri sono apertamente meravigliosi, oppure veicolati dai narratori umoristicamente inaffidabili (per esempio *Lo storno e l'Angelo Centuno*, *Zuccarello distinto melodista*, *Soffio*, *La casa del Granella*, *Il chiodo*) e alle volte conducono a un discorso metatestuale.

Uno sviluppo ulteriore è presente nel dialogo dei morti del mistero profano *All'Uscita*. Nell'opera incompiuta pubblicata postuma, *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, è l'Autore, invece, a prospettarsi come spirito di trapassato che non arriva subito a Dio, ma dopo altre prove d'altre vite in altri cieli. A differenza dei personaggi alla ricerca dell'Autore, in questa specie di testamento pirandelliano si profila l'Autore alla vana ricerca dell'interlocutore.

L'intervento intende analizzare gli spunti del *corpus* pirandelliano, ai quali si è appena accennato, alla luce di una proposta di lettura dell'incontro durante la prova teatrale in *Sei personaggi in cerca d'autore*.

---

**Torre, Andrea (Pisa)**

*«Nota tibi». Il dialogo con gli Antichi, con sé e con i Posterì nelle postille petrarchesche*

Tesa fra la volontà di *colligere* le tracce memoriali di un fitto dialogo con l'Antico e la speranza di farne la base di ogni nuova scrittura, la pratica petrarchesca della glossatura si dichiara per voce dello stesso Autore come tecnica di memorizzazione (ausilio al ricordo delle *auctoritates*) e come esperienza di memoria (punto di partenza per un processo memoriale dagli impliciti esiti creativi): "Mitto alios; operosum est enim singulos et singula prosequi et puerile potiusquam senile studium flosculos decerpere; verum hec et his [*ossia le sentenze degli autori classici*] mille similia sepe ex me, sepe mecum in his ipsis quorum erant auctorum pratis, ex commodo decerpisti. Ego autem adolescens quando his interlegendis ardore flagraverim aliquot per annos, quando necdum aliud scriptorum genus tam familiariter noram, libelli indicant qui michi illius temporis supersunt et signa mee manus talibus presertim affixa sententius, ex quibus eliciebam et supra etatem ruminabam presentem futurumque illico statum meum" (*Rerum familiarium libri*, XXIV, 1, 9-11).

Diverse sono le forme in cui questi "signa" ci vengono presentati, differente il tono con cui Petrarca – durante l'attraversamento dei codici che abitavano la sua biblioteca – si rivolge agli amati classici, alla propria memoria e ai possibili altri futuri lettori dei suoi manoscritti.

L'intervento intende analizzare forme e funzioni di queste *voci dal margine* che si rivelano come l'esito visibile a *futura memoria* di un percorso di coscienza teso fra l'atto della lettura e l'esperienza della riflessione su ciò che si è letto; di un umanistico dialogo col libro, che costituisce un'ulteriore testimonianza della modernità petrarchesca.

---

**Tortora, Massimiliano (Perugia)**

*Il colloquio con i morti negli Ossi di seppia di Montale*

Nell'intervento verranno prese in considerazione alcune liriche montaliane, in cui l'Io lirico si rivolge a figure trapassate, ma portatrici di un possibile miracolo, capace di riscattare il soggetto e traghettarlo verso mondi in cui il senso non sia più trascendente, e dunque da cercare, ma immanente.

---

**Ubbidente, Roberto (Berlin)**

*A colloquio con “questi fantasmi”. Forme di parodizzazione pirandelliana in Eduardo De Filippo*

Partendo dall'indubitabile influenza pirandelliana riscontrabile nel primo Eduardo - quello dei *Giorni pari*, per intenderci - che culmina nella commedia a quattro mani *L'abito nuovo* (1936), l'intervento analizzerà il rapporto tra i due drammaturghi sulla scorta di comuni tematiche (la pazzia, le corna, il teatro nel teatro), evidenziando i termini e le modalità di un “dialogo a distanza” con Pirandello.

In particolare, si mostrerà come tale dialogo non sia limitato alla prima fase della produzione eduardiana ma sia riscontrabile anche nella drammaturgia postbellica dell'attore-autore napoletano, ossia nei *Giorni dispari*. Sulla base di alcuni esempi tratti proprio da questa raccolta, si evidenzierà inoltre come, attraverso i suoi toni celebrativi in realtà sostanzialmente parodizzanti, l'eduardismo del Dopoguerra si ponga come superamento o comunque “altra cosa” rispetto al pirandellismo, di cui respinge la tematica di fondo.

---

**Valentini, Valentina (Roma)**

*Forme a-dialogiche del teatro contemporaneo*

L'intervento analizza la trasformazione del dialogo nel teatro contemporaneo. L'istituto del dialogo (Lotman, 1985, Ducrot 1972) è un dispositivo che mira alla composizione dei contrasti, a sancire l'accordo attraverso l'interazione dialogica. Le forme a-dialogiche del teatro contemporaneo hanno superato anche la forma del dialogo interiore, a favore del flusso di coscienza, non trovando l'appagamento della risposta, al suo posto l'interrogazione, perché essa crea, la risposta uccide (Edmond Jabes nel *Livre des questions*, 1963). Il dialogo rappresenta un modello lineare in cui è previsto il raggiungimento di una meta, il colmare la distanza che separa la domanda dalla risposta. Quali forme assume il testo verbale nel teatro contemporaneo postdrammatico, al di là della forma dialogica?

Esaminiamo un repertorio di forme a-dialogiche, esemplari del regime discorsivo che modella il teatro della seconda metà del Novecento: Forme di dialogo extrascenico come si ritrovano nella *Trilogia degli Scarozzanti* di Giovanni Testori; dialogo a forma di concerto nel teatro di Enzo Moscato; l'interscambiabilità del doppio in *Totò e Vicé* di Franco Scaldati in cui un personaggio parla e l'altro è muto, sordo, borbottante: *l'a solo*, fatto sia di parole sia di azioni, simile al linguaggio egocentrico infantile, non rivolto a un Tu, in cui gli altri non possono entrare perché è uno spazio personale in quanto il soggetto ha introiettato il mondo e non è più capace di descriverlo (da *Affabulazione* di Pasolini al *Lorenzaccio* di Carmelo Bene). La drammaturgia dello spettacolo contemporaneo instaura un'istanza “aurorale” di rapporto con il mondo (Mariangela Gualtieri e il Teatro Valdoca).

---

**Vazzoler, Franco (Genova)**

*Forme dell'antidialogo nel Teatro (1969) di Edoardo Sanguineti (e oltre).*

Per *Teatro* si intende qui il volume pubblicato con questo titolo presso Feltrinelli nel 1969, comprendente i testi: *K*, *Passaggio*, *Traumdeutung*, *Protocolli*. In tutti questi casi il “luogo” è il teatro, assunto come spazio convenzionale e privo di ogni determinazione, esplicitamente, meta-teatralmente, denunciato come tale, così come privi di determinazione sono gli interlocutori che vi si incontrano/incrociano nella dimensione della pura vocalità. In questo senso il dialogo è esso stesso il luogo della messa in scena. Siamo sempre di fronte ad una consapevole messa in scena del dialogo, inteso come “citazione” di una forma (ormai morta) che viene poi disattesa dalla realizzazione perché ne è prevista una realizzazione come monologo e/o come sovrapposizione di voci, incrocio di voci che ha un equivalente nella partitura musicale; il discorso si sviluppa inizialmente in forma monologica antidrammatica (*K*), dando vita ad una antidrammaturgia di volta in volta diversa: per la realizzazione musicale di Berio (*Passaggio*), nella simulazione di un quartetto (*Traumdeutung*), o di un sestetto (*Protocolli*). Queste caratteristiche si riscontreranno sia nell'*Orlando furioso*, sia in *Storie naturali*, per essere poi ironicamente negate, pur essendo presenti nel titolo di *Dialogo* (1988).

---

**Vigiloro, Luca (Potsdam)**

*“La gioia più grande dei padri / è vedere i figli uguali a loro”.*  
*Considerazioni estetiche su Affabulazione di Pier Paolo Pasolini*

Quando Pasolini, nel 1966, termina il suo *Affabulazione*, decide di dare vita ad un'opera, si potrebbe dire, paradossale: una tragedia che metta in scena la *manca di dialogo*. In una rappresentazione teatrale ambientata nel contesto del conflitto generazionale borghese degli anni Sessanta, emerge la figura di un padre che, a seguito d'un sogno estivo, si ritrova dilaniato da una pulsione indecifrabile verso il figlio. Non si tratta però di sola attrazione: il padre sembra volersi sostituire al figlio (acquistando la sua ingenuità, spudoratezza e vitalità sessuale), per scrollare un insolito torpore dell'animo e delle sensazioni, che gli fa vivere una vita totalmente depotenziata dai desideri, una realtà al grado zero. Ed è proprio del tentativo di recuperare una nuova dimensione di *senso*, che questo intervento su *Affabulazione* si occuperà.

Partendo da una suggestione del filosofo Emilio Garroni - espressa nel libro del 1986 *Senso e paradosso. Estetica, filosofia non speciale* - secondo la quale una parte importante della letteratura del Novecento realizzerebbe una vera e propria *riflessione estetica*, portando in primo piano la “necessità di senso” (dove per “senso” si intende sia la *capacità di sentire*, di percepire una realtà circostante, sia il *significato* che si è in grado di darle), che si profila sempre come un “limite irraggiungibile, un non-senso”, il nostro intervento intende mostrare come quest’opera pasoliniana conii tale concetto in maniera esemplare. Mediante gli studi di Cornelia Klettke in *Simulakrum Schrift. Untersuchung zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo* (2001) in letteratura si vuole inoltre analizzare la *metaforicità* della scrittura di Pasolini, che, attestata su una prosa in versi dai moduli stilistici classici (come l’endecasillabo), sembra *simulare* questa indefessa “ricerca di senso” (per citare Garroni) con un linguaggio polisemico ed altamente evocativo.

È infatti tra le pieghe di un’estrema finzione testuale, di un’illusione letteraria (di “Trugbilder”, per dirla con Klettke), che viene portata a rappresentazione, e parimenti dichiarata *impossibile*, una riflessione estetica sul senso che vada ben al di là della storia e dei suoi intercessori. Il Padre, ribaltando il luogo comune da lui stesso professato secondo cui “la gioia più grande dei padri / è vedere i figli uguali a loro”, non potrà mai *sostituirsi* al Figlio (assorbendone i desideri e le aspettative), ma solo *vestirne i panni* tramite una - seguendo sempre *Simulakrum Schrift* - “Verstellung”, un’ “affabulazione” dalla grana letteraria.

Su tale sfondo verranno infine analizzate anche altre figure centrali in questa *pièce*, come il mendicante Cacarella e l’ombra di Sofocle. In particolare quest’ultima, pur palesandosi all’inizio dell’opera come un *deus ex machina*, una sorta di personificazione del coro tragico, si rivelerà nei successivi ‘episodi’ (Pasolini sceglie di denominare così i suoi atti) portatore di una verità *abscondita* (un “mistero”) sulla crisi del padre, ossia: l’impossibilità di *guardare oltre* il desiderio e riconoscere la pulsione di morte che vi si annida.

---

#### Zazzaroni, Annarita (Bologna)

*Giovanni Pascoli: il dialogo con i morti come riscoperta di Sé.*

Nel panorama poetico italiano tra ‘800 e ‘900 il tema del dialogo con i morti pare essere quasi una prerogativa della produzione di Giovanni Pascoli: dopo aver subito in giovane età il trauma dell’assassinio del padre e, in seguito, della morte della madre, Pascoli cercherà di ricostituire il nucleo familiare proprio attraverso la poesia, che egli sente come uno strumento privilegiato per istituire un colloquio con i suoi cari ormai scomparsi. Ne è un chiarissimo emblema la poesia *Il giorno dei morti*, che apre la prima raccolta poetica, *Myricae*; in essa, il poeta, entrando nel cimitero, rivede la madre e può così avere una sorta di contatto con lei. Quasi tutta l’opera poetica di Pascoli è pervasa da madri in cerca dei figli che sono stati loro strappati (così, ad esempio, la Myrrine dell’*Etera*) e da figli che tentano di dialogare con la madre defunta e, quindi, inesorabilmente lontana (come in *Ceppe* ed *Orfano*).

Allo stesso tempo, però, la ricerca di un dialogo con chi non c’è più permette a Pascoli di riannodare il filo della sua storia personale e di stabilire un dialogo permanente con se stesso, tra il suo Sé passato e quello futuro: in *Giovannino* del *Ritorno a San Mauro* egli rivede sé stesso bambino (innescando anche un dialogo con le sue fonti perché è inconfondibile l’eco dantesco), ma al tempo stesso la poesia è per lui anche un continuo meditare sul suo trapasso e sulla fine della sua vita. In questo atteggiamento si può quindi evincere il suo essere una figura di confine tra il simbolismo dell’Ottocento e la speculazione psicologica del Novecento.

---