

La tragedia irrisa di Raffaello Baldini

Era inevitabile che la poesia di Baldini, naturalmente ludica e drammatica insieme, trovasse un veicolo altrettanto congeniale nel teatro¹, se non come presenza indigena almeno come presenza allogena, e dunque nella conservazione delle strutture della poesia, delle formule verificate in sede di elaborazione di poetica. L'impegno teatrale si innesta nell'attività letteraria dello scrittore romagnolo come il lavoro di elaborazione e rielaborazione della poesia e le due attività registrano, sia pure con esiti diversi, un'analogia evoluzione del gusto e dello stile nel linguaggio e nella ricerca formale, ponendosi come momenti complementari di una stessa esplorazione della realtà umana e sociale.

Per questo, nel passaggio dal dialetto poetico a quello drammatico, non si avverte in Baldini un salto di qualità; semmai una cadenza più nitida, una forma di rappresentazione diretta, semplificata, all'interno di un gioco di specchi deformanti. Ne risulta che il valore del suo teatro risiede ancora nella constatazione senza uscita dei suoi momenti topici, nei quali l'autore, oggettivato nei suoi personaggi, è portato inesorabilmente davanti a se stesso ed alla violenza, astratta e senza senso, che è la vita; nei momenti cioè nei quali la trasformazione del quotidiano e del banale in un assoluto drammatico trova una possibilità di liberazione nel gioco, mostrando come l'autore sappia mutare la disgregazione umana, l'atomizzazione sociale, i mali individuali e collettivi del mondo moderno, in rompicapo, in *boutades*, in *clowneries*.

¹ Cfr. R. Baldini, *Carta canta, Zitti tutti!, In fondo a destra*, Torino, Einaudi, 1998. Tre monologhi, di cui i primi due in dialetto romagnolo. In *Carta canta* sono rappresentati i sentimenti, i pensieri, il senso di rivincita di un bottegaio che viene a trovarsi di fronte alla inattesa scoperta di essere un discendente di un'antica e nobile famiglia; in *Zitti tutti!* c'è il bilancio esistenziale di un piccolo benestante che cerca una propria consistenza e che alla fine paga una scappatella extraconiugale con lo smarrimento totale; in *In fondo a destra* è narrata la vicenda di uno pseudo intellettuale così sicuro e pieno di sé che finisce per perdersi in una realtà surreale. Tre personaggi, come si vede, che dialogano con la propria solitudine, emblemi di una condizione esistenziale che non trova interlocutori, e d'una civiltà votata al silenzio, nella quale ognuno vive dentro la sua campana di vetro e nessuno è disposto ad ascoltare nessuno.

Del resto, il teatro può plausibilmente essere il naturale sbocco di uno scrittore ludico, senza contare che, sin dalle sue origini, il dramma non è stato soltanto l'intenzionale riproduzione letteraria di un brano di vita umana, ma un gioco sacro, non letteratura da teatro, ma religione recitata, giocata. Inoltre, essendo lo stato d'animo nel dramma quello dell'estasi dionisiaca, dell'eccitamento festivo, dell'entusiasmo ditirambico con cui l'attore che pone la sua maschera fuori del mondo degli spettatori si vede trasportato nell'io estraneo che egli non raffigura più ma realizza, la distinzione fra serio e non serio viene completamente a cadere per la sfera spirituale in cui nasce il dramma, sì che Platone può far dire a Socrate nel *Simposio* che il vero poeta deve essere allo stesso tempo tragico e comico e tutta la vita umana considerata contemporaneamente come tragedia e commedia.

Va subito detto che il teatro di Baldini si sostanzia della complessa esistenza interiore dell'uomo contemporaneo, nella quale c'è soltanto il procedere delle sensazioni nervose, il contrarsi e il dilatarsi delle emozioni e dei pensieri rivisitati nella memoria: il brulicare dei più minuti movimenti mentali sotto la lente di un microscopio. Per questo può avvertirsi una certa difficoltà iniziale, da parte del lettore o dello spettatore, nel mettersi al passo, nell'adattarsi al ritmo d'ogni passaggio, mutando tempo con la rapidità e la frequenza necessarie. Si ha l'impressione inoltre che ben poco interessi all'autore la cronologia della vicenda. Il racconto, se così possiamo dire, inizia nel bel mezzo di un momento e di una frase, quasi situando all'infinito l'origine della vibrazione farneticante da cui è percorso. Obbedendo al proprio capriccio (che in realtà sottende un piano costruttivo scrupolosamente progettato ed attuato), l'autore fa sì che momenti separati da distanze temporali e spaziali si ritrovino inaspettatamente fianco a fianco, per cui il lettore o lo spettatore è obbligato ad attraversare, ad altissima velocità e senz'altra transizione che quella di una sottilissima associazione mentale, un certo numero di piani intermedi, ma con la sensazione che essi esistano simultaneamente nello stesso luogo e siano moltiplicati come altrettante sovrimpressioni: le vicende evocate tendono ad allontanarsi e poi all'improvviso a confondersi, dando a volte l'idea d'un tutt'uno in cui siano esattamente inserite l'una nell'altra, come le parti di un telescopio, per usare una metafora che Eliot Paul ha adoperato per Joyce.

Questo espediente dà modo a Baldini di unire persone e momenti che sembrerebbero lontanissimi e di conferire ai suoi scenari una singolare evidenza, poiché l'elemento centrale d'ogni monologo è percepibile attraverso evocazioni diverse, corrispondenti tutte alla stessa idea ma con differenti sfaccettature, differenti luci e situazioni da movimento: variazioni insomma sullo stesso tema, contorcimenti di un discorso incapace di staccarsi dal suo ossessivo cruciverba. E ciò non appare contrario né alle leggi della logica, né a quelle della natura, perché i "ponti" tra un passaggio e l'altro, tra una evocazione e l'altra, sono get-

tati dall'autore con una straordinaria capacità di associazione delle idee, elaborata con estrema finezza e che validamente contribuisce a creare un universo individualissimo, libero si direbbe da ogni impedimento fisico e tuttavia impregnato d'una realtà in sé vera e conchiusa, d'una trasparenza che risiede proprio nel fatto di mostrare l'assurdità, il grottesco d'una situazione vissuta con disagio, con molte illusioni ma anche con un sentimento di estraneità e di esilio; e questo esilio è senza rifugio, poiché è privato d'ogni certezza, d'ogni soluzione di continuità.

È ovvio che in questo tipo di poetica, suscettibile di diventare una sorta di *Selbstapokalypse* (apocalisse dell'io) con le sue arsurre e i suoi mostri nascosti nel cervello come le *infâmes araignées* di Baudelaire, non trovi posto l'amore e, se c'è, è un'allucinazione, una fantasticheria, come si dà nel monologo *In fondo a destra*, nel quale peraltro è il tema della libertà che opera: la libertà degli individui soli, perché non fanno o non possono uscire da un alveo loro imposto, da un oscuro determinismo esistenziale contro il quale non possono nulla, e perciò passano da una speranza all'altra, da una delusione all'altra, come presi in una rete che si fa via via più stretta, mentre aspettano e continuano ad aspettare. Questo monologo, inoltre, scritto in italiano (e perciò forse meno concreto, meno prensile linguisticamente, e riprova d'una maggiore 'intesa' tra l'autore e il dialetto) fa pensare alla levitazione di tipo surrealista in un variare di presenze, di luoghi, di toni, in una ricca, labirintica pluralità di voci, punto d'arrivo d'una abilità che fa di Baldini un ricercatore ad oltranza di effetti tecnici, un artifex che trasferisce nella tecnica il fondamento della stessa maniacale "spiritualità" del personaggio, una spiritualità che si libera in movimenti provati e riprovati, capaci di tradurla in un linguaggio di apparenze, in una dittatura del testo nel quale si identifica lo stesso microcosmo esistenziale del personaggio.

È dunque il divorzio tra l'uomo e la sua vita, tra l'essere e il voler essere, lo scarto tra coscienza individuale e intelligibilità del mondo, la tragedia non pianta ma irrisa anche impietosamente, che caratterizza il teatro di Baldini. Ciò lo avvicina, con i suoi archetipi latini dai quali discende quel tanto di eccessivo, di caricato, di maniacale che affiora nei gesti e nel linguaggio dei personaggi, a quello di Samuel Beckett, per il quale la prova dell'esistenza è la solitudine, il nulla, come per il più domestico Ruzante è la fame. Nondimeno i suoi personaggi non sono degli emblemi di una visione irrimediabilmente nichilista dell'esistenza, ma al contrario appaiono come dei giocolieri molto abili, ben provvisti di repertori gestuali, verbali, mimici, per cui ciò che può sembrare serio e grave finisce per trasformarsi in un rituale tragicomico, in una esibizione parodistica. Il fatto è che la negazione di Baldini ha valore positivo, nel senso che rivela un atto di autoaffermazione, non affatto logica e speculativa, ma teatralmente evidenziata. Inoltre, l'essenza del suo teatro non è come in Beckett, il silenzio, bensì la parola, che i suoi personaggi pronunciano ripetendola più volte,

magari giocandoci sopra e riuscendo in tal modo a riempire per un attimo il vuoto di cui sono i simboli e i testimoni, in una catena di riflessioni che si dispongono in un discorso del tutto ipotetico, mentre la storia si è fermata o più semplicemente non è mai esistita.

Sotto questo aspetto, i personaggi baldiniani sono uomini prigionieri delle proprie parole, come quelli di Pirandello lo sono dei propri atti, e il loro monologo rientra nelle forme modulari del dramma che cresce sul risentimento del vinto, sul desiderio di rivalsa dell'umiliato ed offeso, sul rigurgito forsennato di una vita narcotizzata dalla impotenza e dalla solitudine. Essi si affidano alla coscienza di poter essere non uno, ma tanti, secondo le velleità insite in ciascuno di noi. La loro esistenza, retaggio d'un passato immutabile, cartografia da consultare e riconsultare in attesa d'un giudizio finale, pesa loro addosso come un carico di cui non possono disfarsi. Essi cercano una ragione che non trovano (credono d'aver trovato nelle zone più marginali ed eccitabili della loro psicologia e del loro comportamento) ed un modo qualsiasi per uscire dalla prigionia dei fatti e delle parole. Il personaggio viene colto quando realizza l'assurdità dei propri atti o quando, avvolto in un incessante ragionare, si ripropone le ragioni delle proprie azioni sulla riattualizzazione improvvisa di lontani ricordi. Baldini sembra giocare su questi accrescimenti della memoria, fino allo smarrimento della coscienza del personaggio, invalidata come da una ossessione o da una colpa.

La scena delimita i confini di questa ossessione, come luogo della falsa liberazione. Non dunque un teatro-cura, come in Artaud, ma un teatro della malattia, del caso clinico, della nevrosi. L'empito di conoscenza che scuote i personaggi si rivela come una forma convulsa del cervello che, intorno a quella realtà, intorno al problema di quella crisi, sembra girare a vuoto. Per questo i personaggi di Baldini non hanno alcuna posterità. La scena è il luogo insieme della loro incarnazione e della loro morte. Nati altrove, fuori della scena, come occasione ed oggetto della poesia, vi sprofondano per sempre, una volta che il loro delirio si è consumato.