

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXVIII 2019

MARE PVNICVM.

MARE IBIEV.

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXVIII 2019

PUBBLICAZIONE QUADRIMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXVIII - 2/2019
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-9335-545-2

Comitato Editoriale

GIOVANNI GOBBER, Direttore
MARIA LUISA MAGGIONI, Direttore
LUCIA MOR, Direttore
MARISA VERNA, Direttore
SARAH BIGI
ELISA BOLCHI
GIULIA GRATA
CHIARA PICCININI
MARIA PAOLA TENCHINI

Esperti internazionali

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano
JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine
GILLES PHILIPPE, Université de Lausanne
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana
EDDO RIGOTTI, Università degli Svizzera italiana
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2019 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web:* www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di dicembre 2019
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

INDICE

L'umorismo nella traduzione in spagnolo de <i>Il gioco delle tre carte</i> di Marco Malvaldi <i>Sonia Bailini</i>	7
“Drink wine, not labels”: A lexicologist’s insight into ‘Super Tuscans’ <i>Cristiano Furiassi</i>	29
Manipolazioni del discorso e trasmissione dei saperi <i>Contributi linguistici, letterari e glottodidattici</i>	
Introduzione <i>Maurizia Calusio – Silvia Gilardoni</i>	47
<i>In memoriam</i> Cristina Bosisio <i>Bona Cambiaghi</i>	51
<i>Толковый словарь как манипулятивный текст</i> <i>Elena Bulygina – Tat’jana Tripol’skaja</i>	53
La manipolazione nell’editoria sovietica: il caso di Il’ja Sel’vinskij <i>Anna Krasnikova</i>	75
Processi manipolativi nella Russia post-sovietica: verso la creazione di una nuova immagine del nemico <i>Valentina Noseda</i>	89
La manipolazione nascosta nei segnali discorsivi <i>ведь</i> e <i>же</i> usati come attivatori di presupposizione <i>Nataliya Stoyanova</i>	105
Parola corrotta e cura della parola: c’è scampo dalla dinamica manipolatoria? <i>Sarah Bigi</i>	123
La censura in Cina e il modello del Genitore Premuroso: analisi di un corpus <i>Nazarena Fazzari</i>	137

Le domande orientate e retoriche in cinese: strumento persuasivo o manipolatorio? <i>Chiara Piccinini</i>	153
Rewriting Italian social issues in English translation: Renée Reggiani and her impact on children's literature in the 1960s <i>Claudia Alborghetti</i>	171
Umorismo tabù, traduzione audiovisiva e manipolazione testuale: quale testo per il pubblico italiano? <i>Laura Anelli</i>	185
“Das Stück könnte auch ‘Sprechfolterung’ heißen”. La manipolazione linguistica nel Kaspar di Peter Handke e gli albori del teatro postdrammatico <i>Gloria Colombo</i>	207
Gestione del discorso e mediazione dei saperi in classe CLIL <i>Silvia Gilardoni</i>	221
CLIL and educational change. What CLIL teaches us about (language) learning <i>Piet van de Craen</i>	245
Indice degli Autori	257

“DAS STÜCK KÖNNTE AUCH ‘SPRECHFOLTERUNG’ HEIßEN”. LA MANIPOLAZIONE LINGUISTICA NEL *KASPAR* DI PETER HANDKE E GLI ALBORI DEL TEATRO POSTDRAMMATICO

GLORIA COLOMBO

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Il *Kaspar* di Peter Handke riprende la riflessione austriaca sulla crisi del linguaggio di cui è espressione emblematica *Der Brief des Lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal, mostrandone però il rovescio della medaglia: per Handke la crisi del linguaggio non è tanto un riflesso della crisi dell'io, quanto una sua causa determinante. Il presente contributo intende mettere in luce lo stretto rapporto tra la *pièce* handkeiana, che si apre autodefinendosi un esempio di “tortura linguistica”, e lo sviluppo del teatro postdrammatico di lingua tedesca.

Peter Handke's *Kaspar* continues the Austrian reflection on the crisis of language, which finds an emblematic expression in Hugo von Hofmannsthal's *Der Brief des Lord Chandos*, but from a new point of view: The crisis of language is presented not so much as a mere consequence, but as a main cause of the crisis of the individual. The article aims at highlighting the strong connection between *Kaspar* – defined by Handke as an example of “linguistic torture” – and the development of the postdramatic German speaking theatre.

Keywords: Peter Handke, *Kaspar*, Postdramatic Theatre, Language Torture

Introduzione

“Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist”¹. Con questa frase, o meglio con la sua perdita, Peter Handke dà inizio al processo di tortura linguistica al quale è sottoposto *Kaspar*, protagonista dell'opera omonima.

È l'11 maggio 1968 quando *Kaspar* va in scena per la prima volta, con due spettacoli simultanei, uno diretto da Claus Peymann al Theater am Turm di Francoforte, l'altro da Günther Büch alle Städtische Bühnen Oberhausen². Handke, a soli ventisei anni, è già un drammaturgo di fama internazionale. Il successo riscosso con la messinscena di *Publikumsbeschimpfung* (*Insulti al pubblico*, 1964) e di altri tre *Sprechstücke* gli è valso, nel

¹ P. Handke, *Kaspar*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967, p. 13.

² Particolarmente degno di nota è il riferimento al Theater am Turm di Francoforte per il ruolo da esso assunto nell'ambito dello sviluppo del teatro postdrammatico: insieme al Kaaitheater di Bruxelles, allo Shaffy Theater di Amsterdam e allo Hebbel-Theater di Berlino, il Theater am Turm ha contribuito non solo all'affermazione di numerosi artisti e gruppi teatrali postdrammatici, ma anche alla formazione di un pubblico specifico e alla nascita di un fecondo dialogo con accademie, università e riviste.

1967, l'assegnazione del prestigioso Gerhard-Hauptmann-Preis³. *Kaspar* rappresenta la continuazione e al tempo stesso il superamento degli *Sprechstücke*: laddove questi ultimi si limitano a commentare la manipolazione linguistica in senso generico, il dramma offre una descrizione precisa del suo *modus operandi*. Lo smascheramento del carattere coercitivo della lingua e la tecnica di cui Handke si serve per esprimerlo creano le premesse per la nascita del teatro postdrammatico⁴. Sebbene questo fatto sia ormai dato per assodato dalla critica, non esiste ancora uno studio teso a illustrare, mediante una puntuale analisi testuale, il rilievo assunto dalla *pièce Kaspar* in questo contesto⁵. Il presente saggio intende porre rimedio a tale lacuna.

1. Il teatro postdrammatico

Nel suo celebre studio sul tema, Hans-Thies Lehmann definisce il teatro postdrammatico come “das Theater nach dem Drama”, ossia il teatro dopo il dramma⁶. Questa definizione sottolinea un importante cambiamento di prospettiva avvenuto nel secondo Novecento tedesco: il dramma, o testo letterario, che per ben due secoli era stato osannato come il fondamento e al tempo stesso lo scopo della messinscena, sul finire del secolo è tornato a essere considerato uno dei numerosi componenti dell'espressione teatrale, pari per

³ La prima di *Publikumsbeschimpfung* si tenne l'8 giugno 1966 al Theater am Turm di Francoforte, regia di Claus Peymann. Gli altri tre *Sprechstücke* a cui si fa qui riferimento sono *Selbstbezeichnung* (*Autodiffamazione*, 1965), *Weissagung* (*Profezia*, 1964), entrambi diretti da Günther Büch alle Städtische Bühnen Oberhausen nel 1966, e *Hilferufe* (*Grida d'aiuto*, 1967), diretto anch'esso da Günther Büch alle Städtische Bühnen Oberhausen, ma nel 1967.

⁴ P. Bekes, *Peter Handke: Kaspar – Sprache als Folter*, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 1984, p. 25.

⁵ “Handkes wesentlicher Beitrag zur postdramatischen Ästhetik ist von der Forschung allerdings bisher nicht gewürdigt worden”, H. Klessinger, *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*, De Gruyter, Berlin/Boston 2015, Fußnote 14. Gli studi sul teatro postdrammatico si limitano a citare il dramma *Kaspar* senza offrirne un'analisi approfondita: G. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, De Gruyter, Tübingen 1997, p. 308; H.T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999, p. 45; H.T. Lehmann, *Peter Handkes postdramatische Poetiken*, in *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, K. Kastberger – K. Pector ed., Jung und Jung Verlag, Salzburg/Wien 2012, pp. 67-74, qui pp. 71-72; J. Freeman, *New Performance/New Writing. Texts and Contexts in Contemporary Theatre*, Palgrave (Macmillan), London 2016², pp. 77-122; M.S. Boyle – M. Cornish – B. Woolf, *Postdramatic Theatre and Form*, Methuen | Drama, London/New York/Oxford/New Delhi/Sidney 2019, pp. 108, 148.

⁶ H.T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, p. 30. L'espressione *Postdramatisches Theater* fu usata per la prima volta da Andrzej Wirth nel 1987, per indicare la nascita di nuove forme teatrali incentrate sul suono e sulla danza, A. Wirth, *Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien*, “Gießener Universitätsblätter”, 202, 1987, pp. 83-91, qui p. 83. Nel 1996 Gerda Poschmann riprese l'espressione, spiegando che personaggi creati da autori come Peter Handke o Heiner Müller non avevano nulla a che fare con ciò che convenzionalmente si riteneva essere il dramma, G. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater*, pp. 1, 4. Già nel 1985 Helga Finter aveva sottolineato come il teatro contemporaneo si fosse ormai allontanato dalla preminenza del testo, H. Finter, *Das Kameraauge des postmodernen Theaters*, in *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*, Christian W. Thomsen ed., Winter, Heidelberg 1985, pp. 46-70, qui p. 47.

importanza alla scenografia, alla musica, al disegno luci, alle maschere, nonché alla voce, al corpo e alla gestualità degli attori⁷.

Gli spettacoli postdrammatici non si limitano a fornire una semplice declamazione o interpretazione di parole e azioni già scritte: sembrano prendere forma in una dimensione a priori, costituita da tutti i sistemi segnici generatori di spazio, tempo, personaggi e azioni. La messinscena, decostruita in tutte le sue componenti, mostra in modo palese la propria finzione⁸. Sotto questo aspetto il teatro postdrammatico si rivela un importante erede del teatro epico. Brecht aveva infatti posto l'accento sulla *Darstellung im Dargestellten*, ossia sulla rappresentazione in ciò che veniva rappresentato⁹. Al teatro brechtiano sono riconducibili anche l'effetto di straniamento suscitato negli spettatori e la fusione tra narrazione e azione. Tuttavia il teatro postdrammatico abbandona alcuni punti fermi di quello brechtiano, come il marcato razionalismo, il carattere politico e – soprattutto – l'accento posto sulla *fabula*¹⁰. Nell'opera di Brecht, così come in quella degli esponenti del teatro drammatico, il palcoscenico è una finestra che si apre sul mondo, simulandolo e spiegandolo. Nel teatro postdrammatico invece lo spazio è una sorta di continuazione del mondo reale, è una sua parte, un suo frammento. Ciò dipende dal fatto che la rappresentazione non è più intesa come un'esperienza mostrata al pubblico, bensì come un'esperienza condivisa con il pubblico (al quale gli attori in alcuni casi si rivolgono direttamente). Gli spettatori non si trovano davanti a un risultato, ma a un processo, non vedono un'opera compiuta (*ergon*), ma un'attività in divenire (*energeia*).

Il motivo di un siffatto cambiamento di prospettiva si spiega non solo con il rapido diffondersi dell'industria cinematografica¹¹, ma anche e soprattutto con la diffidenza nei confronti della lingua, venuta ad accentuarsi con la diffusione dei mezzi di comunicazione di massa – un aspetto che Handke non manca di sottolineare nella propria opera. Nel teatro postdrammatico i principi della narrazione e della figurazione svaniscono, in alcuni casi le frasi arrivano a disfarsi in un susseguirsi di suoni apparentemente privi di senso, sottolineando ciò che Gerda Poschmann definisce “die Verselbständigung der Sprache”¹², l'indipendenza della lingua. La struttura dialogica si scioglie, lasciando spazio al coro o al suo contrario, il monologo. Non di rado quest'ultimo è associato all'uso della maschera¹³.

⁷ H.T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, pp. 13, 30.

⁸ H. Finter, *Das Kameraauge des postmodernen Theaters*, p. 47; B.A. Soestwohner, *Kaspar oder das Theater der Sprache*, “Colloquia Germanica”, 22, 1989, 2, pp. 137-150, qui p. 137.

⁹ H.T. Lehmann, *Cosa significa teatro postdrammatico?*, “Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali”, 1, 2010, pp. 4-7, qui p. 5.

¹⁰ Brecht rimane sostanzialmente legato al teatro drammatico: rifiuta sì la catarsi dello spettatore attraverso l'immedesimazione, ma non necessariamente le unità aristoteliche di spazio, luogo e azione.

¹¹ Di fronte alla fedele rappresentazione della realtà offerta dall'arte cinematografica, il teatro ha dovuto cercare nuove forme di espressione. Gli intrecci realistici ambientati in cosmi fittizi hanno lentamente ceduto il passo ad avvenimenti privi di sequenzialità logica, ambientati in luoghi surreali. Il teatro postdrammatico tende all'estremo, alla deformazione, al disorientamento, e lo fa servendosi di vari espedienti, tra cui salti surreali nel tempo e nello spazio, o un'estrema enfattizzazione del corpo degli interpreti.

¹² G. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theaterextext*, p. 178.

¹³ Il teatro drammatico aveva accantonato il coro antico, perché voleva dimenticare il rapporto tra l'individuo e la collettività: solo rompendo il legame con la collettività l'individuo borghese si sarebbe potuto ergere in tutta

Tra coro e maschera esiste un interessante parallelismo, poiché entrambi mirano a dar voce al pensiero di un corpo collettivo. Quando si sente parlare chi sta dietro a una maschera, si ha infatti l'impressione di ascoltare una voce che trascende la persona parlante. Non è un caso che la combinazione di questi due elementi trovi espressione in *Kaspar*.

2. Verso il teatro postdrammatico: dagli *Sprechstücke* a *Kaspar*

Nel primo teatro di Handke qualsiasi tipo di rappresentazione realistica di ambienti, azioni o persone è deliberatamente omissivo¹⁴. Le *pièce* sono formate unicamente da parole che rinviano al mondo in esse contenuto¹⁵ – da qui l'espressione *Sprechstücke*¹⁶. I quattro parlanti di *Publikumsbeschimpfung*, per esempio, si rivolgono tutto il tempo agli spettatori, mettendoli in guardia di fronte al potere su di essi esercitato dalla lingua:

Ihre Gedanken sind frei. Indem wir das sagen, schleichen wir uns in Ihre Gedanken.
Sie haben Hintergedanken. Indem wir das sagen, schleichen wir uns in Ihre
Hintergedanken. [...] Sie sind befangen.¹⁷

Per far cadere in trappola il pubblico, per insinuarsi cioè nella sua mente e manipolarla, è necessario adularne il pensiero, definendolo libero e segreto. Handke mette subito in chiaro che al centro del suo interesse si trovano gli spettatori: “Sie stehen im Mittelpunkt des Interesses. Hier wird nicht gehandelt, hier werden Sie behandelt”¹⁸, spiegano i quattro parlanti dello *Sprechstück*, facendo leva sull'assonanza tra *handeln*, ‘agire’, e *behandeln*,

la sua grandezza.

¹⁴ Nelle primissime pagine di *Publikumsbeschimpfung* si legge: “Das ist keine Dokumentation. Das ist kein Ausschnitt der Wirklichkeit. Wir erzählen Ihnen nichts. Wir handeln nicht. Wir spielen Ihnen keine Handlung vor. Wir stellen nichts dar. Wir machen Ihnen nichts vor. Wir sprechen nur”, P. Handke, *Publikumsbeschimpfung*, in Id., *Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2016⁶, pp. 180-211, qui p. 185.

¹⁵ “[...] die Welt in den Worten selber”, P. Handke, *Bemerkung zu meinen Sprechstücken*, in Id., *Stücke 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, p. 201.

¹⁶ Con gli *Sprechstücke* Handke prende esplicitamente le distanze dal teatro inteso come arte volta a trasformare tutto ciò che accade nella realtà quotidiana – compresi gli avvenimenti più seri – in *Spiel*, ossia in recitazione e/o gioco: “Sie werden kein Schauspiel sehen. / Ihre Schaulust wird nicht befriedigt werden. / Sie werden kein Spiel sehen. / Hier wird nicht gespielt werden. / Sie werden ein Schauspiel ohne Bilder sehen. [...] Das ist kein Spiel”, P. Handke, *Publikumsbeschimpfung*, pp. 184-185. Cfr. anche P. Handke, *Straßentheater und Theatertheater*, in Id., *Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze*, pp. 303-307. *Publikumsbeschimpfung*, pensato inizialmente come saggio critico sul teatro, mette in luce la stretta relazione, nell'opera handkiana, tra teoria e prassi della letteratura, A. Joseph, *Theater unter vier Augen. Gespräche mit Prominenten*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1969, p. 28. Non a caso Manfred Pfister lo definisce “Metadrama oder Metatheater”, M. Pfister, *Das Drama*, Wilhelm Fink Verlag, München 1980 (UTB, 580), p. 330.

¹⁷ P. Handke, *Publikumsbeschimpfung*, p. 184.

¹⁸ *Ibid.*, p. 188.

‘trattare’, inteso quest’ultimo nel senso di ‘esporre, illustrare, esaminare’, ma anche di ‘maneggiare, manipolare’ e ‘curare’¹⁹.

Fin dall’inizio Handke è consapevole del fatto che la forza provocatoria degli *Sprechstücke* è destinata a vita breve. La rinuncia a qualsiasi tipo di azione, di accessorio di scena o d’individualizzazione psicologica dei personaggi carica infatti la lingua d’un peso che, col tempo, potrebbe rivelarsi eccessivo e compromettere l’attenzione del pubblico. Nel 1966-67 il drammaturgo decide quindi di riprendere gli strumenti espressivi del teatro tradizionale – sebbene servendosene in modo tutt’altro che ortodosso. È così che nasce il dramma *Kaspar*.

A prima vista *Kaspar* si direbbe un’opera tradizionale, formata da una lunga serie di scene che si sviluppano sullo sfondo di una scenografia dettagliatamente descritta e che prevedono la presenza di una figura centrale²⁰. Tuttavia a un’analisi più attenta ci si rende conto che la suddivisione del dramma in sessantacinque scene – alcune delle quali tanto brevi da esaurirsi in quattro o cinque parole al massimo – non riflette il susseguirsi degli snodi principali della vicenda²¹. Inoltre l’ambientazione non è affatto realistica e il protagonista è quanto di più lontano si possa immaginare da un essere umano in carne e ossa. Kaspar è un “soggetto metafisico”, per usare le parole di James R. Hamilton²². Indossa una maschera che lo fa apparire come la meraviglia personificata²³ e si muove in modo meccanico, artificiale – “un modo che non esiste”²⁴, puntualizza Handke. Ha un unico tratto in comune con quel Kaspar Hauser a cui il lettore-spettatore di lingua tedesca è istintivamente portato a pensare, ossia con quel ragazzino sedicenne improvvisamente comparso su una piazza di Norimberga nel 1828, che venne usato come cavia per alcuni esperimenti di natura linguistica (e non)²⁵. Handke apre infatti l’opera scrivendo:

¹⁹ *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/behandeln> (ultima consultazione: 14 novembre 2019). Più avanti nel testo si legge: “Dieses Stück ist eine Vorrede. [...] Es ist die Vorrede zu Ihren Sitten und Gebräuchen. Es ist die Vorrede zu Ihren Handlungen”, Handke, *Publikumsbeschimpfung*, p. 206.

²⁰ La grande quantità di indicazioni di regia mostra che il dramma è pensato non tanto per la lettura, quanto per la messinscena. Di primaria importanza è sempre, per Handke, la prospettiva dello spettatore teatrale.

²¹ Piuttosto, questi ultimi sembrano suggeriti dallo spegnersi, dall’accendersi e dall’intensificarsi delle luci.

²² “[...] the metaphysical subject”, J.R. Hamilton, *Handke’s “Kaspar”, Wittgenstein’s “Tractatus”, and the successful representation of alienation*, “Journal of Dramatic Theory and Criticism”, 9, 1995, 2, pp. 3-26, qui pp. 12, 17.

²³ “Er ist die verkörperte Verwunderung”, P. Handke, *Kaspar*, p. 12. La meraviglia che contraddistingue Kaspar è propria di chi ha un atteggiamento aperto nei confronti della realtà, di chi non si sente ancora inquadrate in un ordine preciso.

²⁴ “Seine Art zu gehen ist eine sehr mechanische, künstliche, eine, die es nicht gibt. [...] Seine Gangart ergibt sich aus dem dauernden Wechsel von verschiedenen Gangarten [...]. Es ist kein Gehen gewesen, sondern eine Mittelbewegung zwischen immerfort drohendem Fallen und verschlungenem Weiterkommen”, *Ibid.*, pp. 11-13.

²⁵ Handke stronca sul nascere qualsiasi tipo di associazione con quel Kaspar burlone che, nel teatro dei burattini, si rivolge direttamente al pubblico per commentare l’azione: “Kaspar hat keine Ähnlichkeit mit einem Spaßmacher; er gleicht vielmehr von Anfang an, als er auf die Bühne kommt, Frankensteins Monster (oder King Kong)”, *Ibid.*, pp. 7-8).

Das Stück »Kaspar« zeigt nicht, wie *es* WIRKLICH IST oder WIRKLICH WAR mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was MÖGLICH IST mit jemandem. Es zeigt, wie jemand durch Sprechen zum Sprechen gebracht werden kann. Das Stück könnte auch »Sprechfolterung« heißen.²⁶

La *pièce* non intende mostrare ciò che è accaduto a Kaspar Hauser, bensì ciò che potrebbe accadere a ciascuno di noi. Il riferimento storico ha infatti il solo scopo di sottolineare che il tema principale dell'opera, la tortura o manipolazione linguistica, non rappresenta una remota possibilità, ma un pericolo concreto per l'essere umano²⁷.

Per mettere in evidenza il carattere atemporale della vicenda, Handke spiega che il palcoscenico non rinvia a un luogo esterno, ma a sé stesso. "Das Bühnenbild stellt die Bühne dar"²⁸, si legge nelle primissime pagine dell'opera. Anche sotto questo punto di vista *Kaspar* prende le distanze dal teatro drammatico, che si serve delle assi del palcoscenico per creare un cosmo fittizio, un'immagine illusoria della realtà: i pochi oggetti presenti sul palcoscenico di *Kaspar* hanno una forma senza tempo e sono immediatamente riconoscibili come teatrali, in parte perché la loro disposizione reciproca non corrisponde a quella che di solito si riscontra nella realtà. Le sedie, per esempio, sono così lontane dal tavolo che sembrano non appartenergli; su una paletta e su un cestino sono fissati due cartelli con la scritta 'palcoscenico', e sulla ribalta sono posti un microfono e un occhio magico, atti ad amplificare il volume delle voci che si susseguono (e talvolta si sovrappongono) nello spettacolo.

Entrando in sala, gli spettatori trovano il sipario già alzato e il palco già illuminato, e hanno tempo a sufficienza per prendere coscienza del fatto che della scenografia viene enfatizzata l'artificialità, la natura teatrale. Tanto più che durante l'attesa essi apprendono, da alcune voci provenienti da altoparlanti sistemati fuori scena, le lunghissime indicazioni di regia descritte nel prologo²⁹. Il pubblico diventa così testimone del teatro come teatro, ovvero dello sviluppo del lavoro sul palco. Come sostiene Helga Finter, il teatro tradizionale viene trasformato nel teatro della decostruzione dei suoi costituenti drammatici³⁰. In questo modo Handke scongiura l'immedesimazione degli spettatori con quanto viene portato in scena: il *teatron* deve rimanere vigile, per comprendere e imparare a distinguere le quattro fasi della manipolazione linguistica di cui il dramma *Kaspar* offre, come già accennato, una

²⁶ *Ibid.*, p. 7.

²⁷ La poesia di Ernst Jandl citata all'inizio del dramma – *16 Jahr* – inquadra la prospettiva da cui deve essere letta l'opera: l'allusione a Kaspar Hauser in essa contenuta (Jandl scrive di un ragazzo di sedici anni che non riesce a orientarsi in un luogo a lui sconosciuto) passa in secondo piano di fronte ai giochi linguistici dell'autore (Jandl sostituisce ripetutamente la lettera 's' con il grafema 'th' e omette la 'e' finale di molte parole). Giocando con la lingua, Jandl indirizza infatti l'attenzione del destinatario sulla struttura linguistica del testo.

²⁸ *Ibid.*, p. 8.

²⁹ La quarta parete, che gli *Sprechstücke* avevano cercato di rompere mediante il coinvolgimento diretto del pubblico, viene così non solo ricostruita, ma enfatizzata. Handke puntualizza che gli spettatori nemmeno dovranno essere sfiorati dall'idea che prima del loro arrivo sul palcoscenico possa essersi svolta una storia, della quale scopriranno presto la conclusione. Al massimo potranno pensare che qualche operaio abbia disposto ogni oggetto al debito posto, cfr. *Ibid.*, p. 8.

³⁰ Cfr. H. Finter, *Das Kameraauge des postmodernen Theaters*, p. 47.

descrizione minuziosa, ma tanto criptica da richiedere, in questa sede, una ricostruzione puntuale.

3. *Le quattro fasi della manipolazione linguistica e la reazione di Kaspar*

Inizialmente Kaspar conosce solo una frase – la già citata “vorrei diventare come un tempo è stato un altro” –, che ripete continuamente rivolgendosi ora a uno, ora all’altro oggetto. È proprio basandosi su questa frase che alcune voci provenienti da strumenti tecnici nascosti dietro alle quinte – telefoni, radio, televisori, oltre ai già citati altoparlanti – mettono in atto la manipolazione linguistica. Esse spiegano infatti che, mediante la frase in suo possesso, Kaspar può suddividere il tempo e lo spazio, ricordando quando e dove l’ha pronunciata per l’ultima volta. Così facendo egli può imparare che esiste un ordine, e che può contribuire al mantenimento di tale ordine³¹.

Una volta delineata la forza ordinante della lingua e conquistata con ciò la fiducia di Kaspar, le voci mettono in atto la seconda fase del proprio piano: iniziano a pronunciare frasi che sovvertono le regole sintattiche di base. Kaspar le imita, cambiando l’ordine delle parole che formano l’unica frase a lui nota. Presto si confonde e si ritrova a emettere dapprima singole parole, quindi suoni vocalici e consonantici, infine semplici fruscii con i piedi e le mani. Da ultimo cessano anche i movimenti corporei. Kaspar è ridotto al silenzio. Accade così che, mediante la ripetizione di frasi, gli venga strappata l’unica frase in suo possesso.

La scomparsa della proposizione “vorrei diventare come un tempo è stato un altro” segna la perdita d’identità del protagonista, che ora non ricorda più quale fosse l’immagine adottata come punto di riferimento per il proprio sviluppo. La terza fase della manipolazione linguistica può dunque avere inizio: Kaspar è indotto a parlare mediante il parlare³². Seguendo l’esempio delle voci, che lo guidano lungo un percorso speculare rispetto al precedente, Kaspar pronuncia dapprima singole parole, poi frammenti di frasi, quindi una frase corretta dal punto di vista sintattico ma priva di contenuto, infine una frase di senso compiuto. Dice infatti di non aver provato, in passato, un dolore paragonabile a quello presente: “Damals, als ich noch weg war, habe ich niemals so viele Schmerzen im Kopf gehabt, und man hat mich nicht so gequält wie jetzt, seit ich hier bin”³³. La sofferenza espressa dal protagonista è presto spiegata: Kaspar intuisce che l’ordine linguistico imposto dalle voci non ammette trasgressioni³⁴. Questa sua perplessità si riflette nell’andatura: Kaspar

³¹ “[...] und du lernst mit dem Satz, daß es Ordnung gibt, und du lernst mit dem Satz, Ordnung zu lernen”, P. Handke, *Kaspar*, p. 21. Gli spettatori sentono le voci e al tempo stesso vedono Kaspar dirigersi verso i vari oggetti. La scena sembra dividersi in due, come evidenzia la pagina scritta, ora distribuita su due colonne.

³² “Kaspar wird zum Sprechen gebracht. Er wird mit Sprechmaterial, zum Sprechen allmählich angestachelt”, *Ibid.*, p. 25. Si noti l’uso del verbo *anstacheln*, ricco di connotazioni negative, Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. 25., durgesehene und erweiterte Auflage*, De Gruyter, Berlin/Boston 2011, p. 874.

³³ P. Handke, *Kaspar*, p. 29.

³⁴ R. Nägele, *Unbehagen in der Sprache. Zu Peter Handkes ‚Kaspar‘*, “Basis”, 6, 1976, pp. 78-96, qui p. 88.

inciampa e cade. E improvvisamente si rende conto che il cadere fa doppiamente male da quando sa parlare, da quando ha cioè una chiara percezione dell'ordine. Ora sa infatti che anche gli altri possono parlare della sua caduta. In questo modo Handke puntualizza che la lingua porta con sé l'esperienza della vergogna, intesa come stato d'animo suscitato da una deviazione dalla norma, che può essere additata e commentata dagli altri³⁵.

Le voci fuori campo fingono di non notare la perplessità di Kaspar e tornano a soffermarsi sulla forza ordinante della lingua. Ha così inizio la quarta fase della manipolazione linguistica. Le voci spiegano che un oggetto è in ordine nel momento in cui non solleva domande e può essere descritto in modo semplice e veloce. Per indicare un oggetto di questo tipo è sufficiente una parola. Il sostantivo 'tavolo', per esempio, evoca immediatamente l'immagine di una superficie orizzontale posata su quattro gambe. Analogamente, per indicare una persona, una situazione o un punto di vista 'in ordine', convenzionale, è sufficiente usare una frase modello, vale a dire una frase confortevole, che non disturba, una frase alla quale non seguono domande, che si potrebbe quindi anche evitare³⁶.

Solo quando gli oggetti, le persone, le situazioni e i punti di vista non corrispondono alle rispettive immagini di riferimento, è necessario ricorrere a una o più frasi non familiari, che ne spieghino le peculiarità e ne raccontino la storia. Kaspar può dirsi quindi in ordine solo quando non ha bisogno di raccontare una storia personale, solo quando la sua storia non si differenzia cioè dalle altre. Non a caso le voci fuori campo gli intimano di diventare un modello di sé stesso e di rendere ogni frase possibile modello di una frase possibile: "Du mußt ein Bild von dir werden, wie du den Tisch zu einem Bild von einem Tisch machen mußt und jeden möglichen Satz zu einem Bild von einem möglichen Satz"³⁷.

Kaspar cerca subito di mettere in pratica il 'suggerimento' ricevuto: sistema il palcoscenico e si cambia d'abito, indossando una giacca e un paio di pantaloni che si abbinano a vicenda e con gli altri oggetti presenti sulla scena³⁸. Ma il lettore-spettatore non può fare a meno di avvertire un pericolo: traslati sul piano astratto, i ragionamenti fatti dalle voci fuori campo implicano la riduzione di tutti i concetti, anche i più complessi, a interpretazioni

³⁵ "Ich sah weder etwas noch hörte ich etwas, und es ging mir gut. [...] Seit ich sprechen kann, kann ich alles in Ordnung bringen. [...] Seit ich sprechen kann, kann ich ordnungsgemäß aufstehen; aber das Fallen tut erst weh, seit ich sprechen kann; aber das Wehtun beim Fallen ist halb so schlimm, seit ich weiß, daß ich über das Wehtun sprechen kann; aber das Fallen ist doppelt so schlimm, seit ich weiß, daß man über mein Fallen sprechen kann; aber das Fallen tut überhaupt nicht mehr weh, seit ich weiß, daß ich das Wehtun vergessen kann; aber das Wehtun hört überhaupt nicht mehr auf, seit ich weiß, daß ich mich des Fallens schämen kann", P. Handke, *Kaspar*, pp. 29-30.

³⁶ "Jeder Satz, der nicht stört, nicht droht, nicht zielt, nicht fragt, nicht würgt, nichts will, nichts behauptet, ist ein Bild von einem Satz", *Ibid.*, p. 34.

³⁷ *Ibid.*, p. 35.

³⁸ Mentre ascolta gli insegnamenti delle voci, Kaspar sottolinea ben dodici volte quanto sia importante ricordarli: "Das merken und nicht vergessen!", *Ibid.*, pp. 31-32. Servendosi delle luci, Handke mette in evidenza la manipolazione subita dal protagonista: inizialmente le luci si limitano a seguire i gesti di Kaspar; in un secondo momento li prevengono, indicando a Kaspar i luoghi in cui appoggiare alcuni oggetti da lui tenuti in mano; infine, illuminando l'armadio e lo spazio dietro alle quinte, suggeriscono a Kaspar di andare a prendere altri oggetti e nuovi abiti da indossare, cfr. *Ibid.*, pp. 38-41.

semplici e univoche, che non lasciano spazio ad alcun tipo di fraintendimento, e quindi di alternativa. Attraverso la standardizzazione della lingua si arriva così alla standardizzazione del pensiero³⁹. Le voci stesse affermano:

Es ist unwahr, daß die Darstellung der Verhältnisse die einzig mögliche Darstellung der Verhältnisse ist: wahr ist vielmehr, daß es im Gegenteil noch andere Möglichkeiten der Darstellung der Verhältnisse gibt.⁴⁰

La lingua non è in grado di riprodurre in modo fedele lo svolgersi dei fatti, può offrire solo rappresentazioni soggettive della realtà. E tuttavia può accadere che una di queste interpretazioni soggettive sia fatta passare per l'unica possibile. Le voci spiegano infatti a Kaspar che, ogni qual volta egli proferisce una frase, il suo pensiero inizia a credere a ciò che la sua voce dice, anche se preferirebbe credere a qualcos'altro⁴¹. A contare veramente non è la realtà in sé, ma il modo in cui essa viene presentata⁴².

Kaspar è nuovamente perplesso. Questa volta le voci, anziché soprassedere, lo redarguiscono con tono deciso, dicendo:

Du hast Modellsätze, mit denen du dich durchschlagen kannst: indem du diese Modelle auf deine Sätze anwendest, kannst du alles, was scheinbar in Ordnung ist, in Ordnung setzen: du kannst es für geordnet erklären: jeder Gegenstand kann der sein, als den du ihn bezeichnest: wenn du den Gegenstand anders s i e h s t als du von ihm s p r i c h s t , m u ß t du dich irren; du m u ß t dir sagen, daß du dich irrst, und du w i r s t den Gegenstand richtig sehen: w i l l s t du es dir nicht gleich sagen, so ist es klar, daß du g e z w u n g e n werden willst, es also schließlich doch sagen w i l l s t .⁴³

Kaspar ha frasi modello con le quali farsi strada: ispirandosi a esse, egli può creare le proprie frasi e, così facendo, mettere in ordine tutto ciò che solo apparentemente è in ordine. Ogni oggetto può essere infatti così come egli lo definisce. Se Kaspar vede l'oggetto diversamente da come ne parla, sicuramente si sbaglia. E deve dirsi chiaramente che sbaglia, così vedrà l'oggetto nel modo giusto.

³⁹ Quanto sinistra sia una simile prospettiva è sottolineato dalle voci stesse, che, dopo aver pronunciato una lunga serie di frasi modello, dicono a Kaspar: “Du bist nicht zum Vergnügen auf der Welt”, *Ibid.*, p. 41. Kaspar non è venuto al mondo per divertirsi.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁴¹ “Wenn du zu *sprechen* anfängst, wirst du zu *denken* anfangen, was du *sprichst*, auch wenn du etwas anderes *denken* willst. [...] Wenn du zu *sprechen* angefangen hast, wirst du *denken*, was du sagst”, *Ibid.*, p. 55.

⁴² Kaspar, sconcertato da quanto appreso, risponde con una serie di frasi tautologiche, alle quali però fa seguire la domanda: “Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum?”, *Ibid.*, p. 56. Quest'ultima – una citazione tratta dal dramma *Glaube Liebe Hoffnung* (*Fede Amore Speranza*, 1932) di Ödön von Horváth – è l'esatto opposto di una frase modello. Sembra che in Kaspar si stia facendo strada una prima resistenza alle parole provenienti dalle voci fuori campo.

⁴³ P. Handke, *Kaspar*, p. 57.

La violenza con cui si afferma la manipolazione linguistica non potrebbe essere espressa in modo più chiaro. Kaspar non è tenuto a vedere il mondo come realmente è, ma come gli viene descritto mediante la lingua. E deve a sua volta usare la lingua per ordinare, omologare sé stesso e ciò che lo circonda. Se non è d'accordo, qualcuno lo costringerà a farlo. Così effettivamente avviene. In un primo momento l'uso della forza sembra sortire l'esito sperato: Kaspar capitola. Per esprimere in modo tangibile la sua resa all'omologazione, Handke fa entrare in scena, senza alcun preavviso, altri Kaspar, tutti vestiti nello stesso modo e con il volto coperto dalla stessa maschera della meraviglia⁴⁴. Le luci si spengono, e quando si riaccendono, il palcoscenico appare armonico, è un accordo⁴⁵. Ora Kaspar si muove e parla senza difficoltà. Ha interiorizzato a tal punto il sistema linguistico impartitogli dai parlanti, da voler contribuire in prima persona alla sua diffusione. "Ich möchte mich nützlich machen"⁴⁶, dice con convinzione, e aggiunge di non voler essere altri che sé stesso: "ich möcht jetzt / kein andrer mehr sein"⁴⁷. Si noti l'ironia di Handke, che fa proferire al proprio personaggio una frase simile proprio quando questi ha completamente perso la sua identità⁴⁸. Ben presto lo stesso Kaspar si rende conto dell'assurdità della propria affermazione.

La seconda parte del dramma è interamente dedicata alla reazione di Kaspar alla tortura subita⁴⁹. Lentamente questi ricostruisce le tappe del suo apprendimento linguistico, a partire dall'uso della parola 'neve'⁵⁰. Inizialmente Kaspar si serviva della parola 'neve' per

⁴⁴ Certe di aver portato a termine il proprio compito, le voci riducono i propri interventi. Sulla pagina scritta, la colonna di sinistra a loro dedicata va gradualmente contraendosi, fino a scomparire.

⁴⁵ "Die Bühne sieht sehr harmonisch aus. Ein Akkord", *Ibid.*, p. 67. Persino le ante dell'armadio rimangono chiuse, cfr. *Ibid.*, p. 67.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁸ Si veda il commento di Uwe Schultz a tal proposito: "Die Spontaneität des ersten, eigenen Satzes, der als Anspruch auf die Identität und ihre Ausformung in der Zukunft erhoben wurde, ist aufgegeben, Verzicht und Selbstverwirklichung hat die Behandlung mit fremden Sätzen erbracht", U. Schulz, *Peter Handke*, Friedrich Verlag, Hannover 1973, p. 57. L'integrazione sembra completa. La padronanza linguistica acquisita permette a Kaspar addirittura di parlare in rima: "Früher mit Sätzen geplagt / kann ich jetzt von Sätzen nicht genug haben / früher von den Wörtern gejagt / spiele ich jetzt mit jedem einzelnen Buchstaben"; "Früher war mir jeder vernünftige Satz eine Last / und jede vernünftige Ordnung verhaßt / doch künftig / bin ich vernünftig", P. Handke, *Kaspar*, p. 69. Tuttavia non appena Kaspar esce di scena, le ante dell'armadio si riaprono.

⁴⁹ Alla fine della prima parte dell'opera, Handke introduce in modo esplicito l'inizio della pausa: "Es ist Pause. Die Saaltüren werden aufgemacht", *Ibid.*, p. 70. Il riferimento all'inizio della pausa nel testo scritto è, nella prassi teatrale, una novità. Di solito indicazioni simili si trovano solo nei programmi di sala. Con questo espediente Handke cerca di sottolineare ancora una volta il teatro nel teatro: la pausa non è qualcosa di esterno alla realtà della *pièce*. Quest'ultima si svolge non solo sul palco, ma anche nello spazio riservato al pubblico.

⁵⁰ Le frasi di Kaspar ricordano il carattere totalitario di quelle pronunciate in precedenza dai parlanti: iniziano tutte con 'ognuno' o 'nessuno' e, essendo pronunciate d'un fiato, non lasciano al pubblico il tempo necessario per riflettere, né tantomeno per controbattere. Es.: "jeder muß sein Leben leben / jeder muß sein Bestes geben / jeder muß sein Ziel erreichen / keiner darf über Leichen gehen / keiner darf im Winkel stehen / jeder muß jedem in die / Augen sehen / können / jeder muß jedem das Seine gönnen", *Ibid.*, p. 84. Tuttavia Handke lascia intendere che in realtà la manipolazione linguistica non è del tutto riuscita, perché Kaspar ha ancora una storia da raccontare.

definire tutto ciò che era bianco, per esempio un fazzoletto o una parete. Poi, per curiosità, ha incominciato a usarla per indicare anche cose non bianche. Col tempo è andato ripetendola così spesso da non riuscire più a credere né alla validità della parola ‘neve’ né tantomeno alla validità della realtà da essa designata, ossia alla neve stessa⁵¹.

Alla luce di questa riflessione, Kaspar si rende conto che la riduzione della lingua a un numero limitato di parole e di frasi modello applicabili a contesti estremamente eterogenei ha generato in lui non solo una forte sfiducia nelle capacità espressive della lingua, ma anche e soprattutto un allontanamento dalla realtà veicolata dalla lingua. Non gli resta che constatare di essere caduto in trappola fin dall'apprendimento della prima frase: “Schon mit meinem ersten Satz bin / ich in die Falle gegangen”⁵².

Incurante dei tentativi di rassicurazione messi in atto dalle voci fuori campo, Kaspar continua il proprio monologo definendo la frase un mostro e prendendo definitivamente atto della propria impotenza⁵³:

[...] bei jedem neuen Satz wird mir übel: [...] ich bin durcheinandergebracht: man hat mich in der Hand [...] ich werde meiner nicht mehr los; [...] die Einrichtung ist wasserdicht: die Möbel sind wie sie sein sollen: nichts ist offen: der Schmerz wird absehbar: die Zeit muß aufhören: die Gedanken werden ganz klein: ich habe mich selber noch erlebt: ich habe mich nie gesehen: ich leiste keinen nennenswerten Widerstand: die Schuhe passen wie angegossen: ich komme nicht mit dem Schrecken davon [...]⁵⁴

Ogni volta che sente una nuova frase, Kaspar sta male. Sa che qualcuno, mediante il linguaggio verbale, lo tiene in pugno, ma non riesce a opporre alcuna resistenza degna di nota. Ormai non c'è più nulla di aperto, persino i mobili sono dove dovrebbero essere. Tutto è in ordine, incasellato in un sistema che non lascia spazio ad alcun tratto individuale. L'omologazione consente solo la continua reiterazione degli stessi pensieri, che si fanno sempre più piccoli, perché sempre più logori e distanti dalla realtà.

Sconsolato, Kaspar regredisce a un livello linguistico primitivo: si limita a elencare coppie di parole unite mediante la congiunzione ‘e’⁵⁵. L'ultima coppia di parole – capre e scimmie – è un'esclamazione tratta dall'*Otello* di Shakespeare⁵⁶. La citazione poetica rompe la modesta struttura delle frasi modello e dei *cliché* impartiti dai parlanti. Tuttavia essa mette

⁵¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 94-95.

⁵² *Ibid.*, p. 98.

⁵³ “Ich möchte nicht älter sein, aber ich möchte, daß jetzt schon viel Zeit vergangen wäre, womit ich ausdrücken will, daß ein Satz ein Ungeheuer ist, womit ich ausdrücken will, daß Reden vorübergehend helfen kann [...]”, *Ibid.*, p. 101. Parlando, ora Kaspar scioglie la relazione convenzionale tra significante e significato: “Ich höre die Scheite im Feuer gemütlich knacken, womit ich ausdrücken will, daß ich die Knochen nicht gemütlich knacken höre”, *Ibid.*, p. 100.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 100-101.

⁵⁵ “Kerzen und Satzegel: Kälte und Mücken: Pferde und Eiter: Rauhreif und Ratten: Aale und Ölkrapfen: Ziegen und Affen: Ziegen und Affen: Ziegen und Affen: Ziegen und Affen”, *Ibid.*, p. 101.

⁵⁶ “Goats and monkeys!": nella prima scena del IV atto (v. 260) *Otello*, mosso da gelosia, vede nelle espressioni di Desdemona e di Lodovico delle smorfie animalesche.

in luce anche i limiti della resistenza opposta da Kaspar alla manipolazione linguistica: per esprimersi verbalmente, egli deve pur sempre servirsi della lingua appresa. Kaspar non ha scelta. L'unico modo per sfuggire ai condizionamenti imposti da quest'ultima è tacere. E così accade: mentre il sipario si chiude, Kaspar si lascia cadere a terra, e tutti gli altri Kaspar cadono con lui. Il primo Kaspar è ormai indistinguibile dagli altri. Si fa silenzio e la *pièce* finisce. La meccanica teatrale cancella l'esistenza di Kaspar. Un'azione successiva nemmeno è immaginabile.

In un certo senso la manipolazione linguistica è riuscita: Kaspar ha perso la propria identità. Ma il risultato non è in tutto e per tutto quello auspicato dalle voci fuori campo, perché Kaspar si rivela un prodotto inutilizzabile: le voci riescono sì a ridurlo all'obbedienza, ma solo a prezzo di distruggerne l'esistenza.

4. Manipolazione linguistica e teatro postdrammatico: causa e riflesso della crisi dell'io

Due sono i tempi in cui si sviluppa il dramma. Nel primo, Handke offre l'esempio di un funzionamento (apparentemente) esemplare della manipolazione linguistica. Si noti che il drammaturgo non si sofferma su una lingua specifica, né su espressioni o valori comunemente associati a specifici ceti sociali⁵⁷. I meccanismi manipolatori da lui descritti sono universali, non prendono forma nella realtà concreta, ma nel campo delle idee, dei pensieri. Gli unici riferimenti esterni al dramma sono infatti di natura intertestuale: Handke cita Jandl, Shakespeare, Horváth, Büchner, Mary Shelly⁵⁸.

Nel secondo tempo Handke mostra che cosa accade quando l'essere umano reagisce in modo inaspettato alla tortura subita: a un certo punto Kaspar inizia a riflettere sulla lingua, e ne percepisce la mostruosità. Si rende conto che questa, così come gli è stata insegnata, non libera il pensiero, ma lo soffoca, provocando dolore. In un certo senso Kaspar supera sé stesso, perché arriva a questa conclusione quando il suo pensiero è già stato compromesso dalla lingua interiorizzata. Ma è comunque troppo tardi: per quanto paradossale possa sembrare, nel momento in cui è passato dal "vorrei diventare come un tempo è stato un altro" al "non vorrei essere altri che me stesso", si è perso per sempre. Per uscire dalla trappola in cui è caduto, Kaspar non può far altro che prendere le distanze da quel 'sé stesso' che è diventato, ossia rinunciare alla propria esistenza⁵⁹. Il suo pensiero non gli permette di vedere altre vie d'uscita, perché la lingua lo ha irrimediabilmente allontanato dalla realtà.

La critica mossa da Handke al teatro drammatico nasce proprio da questa constatazione: Handke si oppone alla preminenza del testo inteso come strumento di rappresentazione mimetica di un'azione concreta, perché pensa che la lingua non sia più in grado di aiutare l'essere umano a comprendere ed esprimere la realtà. Il teatro del giovane drammaturgo

⁵⁷ I luoghi comuni elencati dalle voci fuori campo sono assoluti. Tutt'al più nel testo si possono trovare isolate allusioni alla società capitalistica: "Jeder, der nichts besitzt, ersetzt den Besitz durch Arbeit", P. Handke, *Kaspar*, p. 36; "Die Arbeit immer neu sehen", *Ibid.*, p. 37; "Was du hast, / das bist du", *Ibid.*, p. 40.

⁵⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 5, 101, 56, 99, 8.

⁵⁹ Si ricordi la disperazione con cui Kaspar aveva esclamato di non riuscire a sbarazzarsi di sé stesso: "ich werde meiner nicht mehr los", *Ibid.*, p. 100.

non intende ‘offrire una rappresentazione’ della realtà, ma ‘essere’ una parte della realtà: “Die Bretter bedeuten keine Welt. Sie gehören zur Welt”⁶⁰. Elementi un tempo subordinati alla parola, come il disegno luci, la scenografia, l’uso del corpo o della maschera, tornano ad assumere, con l’opera handkiana, una posizione di primo piano nella messinscena. Persino al pubblico è riservato un nuovo tipo di coinvolgimento.

Durante la pausa tra la prima e la seconda parte del dramma, gli spettatori di *Kaspar* sperimentano in prima persona la violenza con cui la lingua può imporsi. In platea e in tutti gli altri spazi del teatro risuonano infatti, da nastri registrati, discorsi pronunciati da capi di partito, papi, presidenti, ministri. Le loro frasi, apodittiche, non sono mai complete, vengono continuamente interrotte e sormontate da altre frasi. Gli spettatori, come Kaspar, non hanno tempo a sufficienza per riflettere sui punti di vista esposti, né tantomeno per controbattere. Quando la pausa bruscamente finisce, si sentono catapultati nella realtà. Ma la realtà in questione altro non è che quella teatrale. Handke sottolinea così doppiamente l’artificiosità della rappresentazione, invitando gli spettatori a essere doppiamente vigili: anche quando pensano di essere nella realtà, in verità si muovono in una sua interpretazione.

La scomposizione dell’ordine convenzionale degli elementi teatrali mina quella celebrazione dell’ordine che, in *Kaspar*, costituisce il fondamento della manipolazione linguistica messa in atto dalle voci fuori campo. Da qui ha inizio il teatro postdrammatico, che troverà nell’opera di Elfriede Jelinek, vincitrice del Premio Nobel per la Letteratura nel 2004, una delle sue massime espressioni⁶¹. Il fatto che anche la Jelinek sia austriaca non va sottovalutato. L’Austria è l’erede di quell’impero che all’inizio del Novecento contava ben quindici nazionalità riconosciute. La biografia di Handke stesso, nato da padre austriaco e madre slovena, mostra i residui di tale multiculturalismo e multilinguismo. Nell’Impero austro-ungarico il ceto dominante di lingua tedesca non raggiungeva nemmeno il venti per cento della popolazione totale. L’imposizione del tedesco come lingua sovranazionale aveva comportato, per molti cittadini, un profondo senso di smarrimento, dovuto alla percezione del vuoto venutosi a creare tra le parole e le cose, nonché alla conseguente perdita della propria identità.

Tutto ciò spiega la grande attenzione per la lingua venutasi a sviluppare dalla fine dell’Ottocento in poi nelle zone in questione. Si pensi all’opera di Fritz Mauthner o a quella di Ludwig Wittgenstein, o ancora, in campo letterario, a *Der Brief des Lord Chandos* (*La lettera di Lord Chandos*, 1902) di Hugo von Hofmannsthal o al movimento della Wiener Gruppe (1954-1964)⁶². Mettendo a confronto la *Lettera di Lord Chandos* con il dramma

⁶⁰ P. Handke, *Publikumsbeschimpfung*, p. 186.

⁶¹ Cfr. E. Annuß, *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2005; D. Jaeger, *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2007; D.H. Böckel, *Subversionen der Erinnerung im postdramatischen Theater: Heiner Müller – Elfriede Jelinek – Rainald Goetz*, “Der Deutschunterricht”, 57, 2005, 6, pp. 46-53.

⁶² F. Mauthner, *Das philosophische Werk. Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 3 voll., Böhlau, Wien/Köln/Weimar 1999; G. Weiler, *Mauthner’s Critique of Language*, Cambridge University Press, Cambridge 1970; J. Kühn, *Gescheiterte Sprachkritik: Fritz Mauthners Leben und Werk*, De Gruyter, Berlin/New York 1975; K. Arens, *Functionalism and Fin de siècle: Fritz Mauthner’s Critique of Language*, Peter Lang, New York/Bern/Frankfurt am Main 1984; M. Kurzreiter, *Sprachkritik als Ideologiekritik bei Fritz Mauthner*, Peter

Kaspar si evince l'affermazione di un nuovo punto di vista, inquietante ma lucidissimo: Handke, a differenza di Hofmannsthal, non presenta la crisi della lingua come un mero riflesso della crisi dell'io, ma la smaschera come una sua causa determinante.

Lang, New York/Bern/Frankfurt am Main 1993; W. Eschenbacher, *Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900: Eine Untersuchung zur Sprachkrise der Jahrhundertwende*, Peter Lang, New York/Bern/Frankfurt am Main 1995; E. Christopher, *Sprachskepsis und Sprachkrise. Fritz Mauthners Sprachphilosophie im Kontext der Moderne*, Diplomica Verlag, Hamburg 2014; L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003; L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Joachim Schulte ed., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Frankfurt am Main 2001; E.M. Lange, *Ludwig Wittgenstein: Logisch-philosophische Abhandlung*, Schöningh, Paderborn 1996; E.M. Lange, *Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Eine kommentierte Einführung*, Schöningh, Paderborn 1998; H.O. Mounce, *Wittgensteins "Tractatus". Eine Einführung*. Aus dem Englischen von Jürgen Koller, Turia · Kant, Wien/Berlin 2016; W. Kellerwessel, *Wittgensteins Sprachphilosophie in den "Philosophischen Untersuchungen". Eine kommentierende Ersteinführung*, De Gruyter, Berlin/Boston 2013 (Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein-Society – New Series, 9); H. von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in Id., *Sämtliche Werke XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*, Ellen Ritter ed., S. Fischer, Frankfurt am Main 1992, S. 45-55; A. Härter, *Der Anstand des Schweigens: Bedingungen des Redens in Hofmannsthal's Brief*, Bouvier, Bonn 1989; E. Osterkamp, *Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal*, "Hofmannsthal-Jahrbuch", 2, 1994, pp. 111-137; *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne*, 11, 2003 (Sonderband 100 Jahre Chandos-Brief), Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft ed., Rombach, Freiburg 2003; T. Günther, *Hofmannsthal: Ein Brief*, Wilhelm Fink Verlag, München 2004; *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte Gemeinschaftsarbeiten Aktionen*, G. Rühm ed., Rowohlt, Reinbeck 1985; G. Fuchs, *Avantgardismus in den fünfziger Jahren: die Wiener Gruppe*, in "Abgelegte Zeit?": *Österreichische Literatur der fünfziger Jahre*, H. Lengauer ed., Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus, Wien 1992, S. 165-182; M. Backes, *Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden. Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie*, Wilhelm Fink Verlag, München 2001.

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XXVIII - 2/2019

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917



9 788893 355452