



ELISABETTA ABIGNENTE

MESSA IN SCENA E RIPETIZIONE DELL'IDENTICO: L'ATTESA D'AMORE COME PERFORMANCE

In literature as well as in everyday life, love waiting is an act, a play, a theatre monologue, a performance. For the waiting lover, the rhythm of his waiting is measured by an almost ritual repetition of thoughts, acts, conjectures, tics, manias. Independently of its duration or extent – it may be the long waiting for the beloved's homecoming as well as the agitated 'micro-waiting' for the post or phone ring – love waiting is a continuous repetition, although customised from time to time, of the identical process. Consciously or not, the lover seems to conform to a sort of 'play script' of love waiting which is carved in the emotional heritage of humanity and is always played, with infinitely many small variations, in literature. Following the definition of love waiting proposed by Roland Barthes in Fragments d'un discours amoureux, the paper aims to detect and define the performative elements of love waiting and to verify their real presence in some XX century and contemporary pieces and novels that represent this particular kind of waiting.

Si potrebbe pensare all'attesa d'amore come ad una dimensione statica, fondata sulla sospensione del normale scorrere del tempo e sull'assenza di movimento e di azione. Niente di più lontano, dunque, dall'idea di *performance*. Eppure, a ben guardare, l'attesa d'amore si presenta, tanto nella vita quotidiana quanto sulla pagina letteraria, proprio nei termini di una messa in scena, di una recita, o più propriamente di un monologo teatrale (essendo l'assenza dell'amato, o meglio la sua presenza fuori scena, costitutiva dell'idea stessa di attesa).

Il soggetto innamorato che aspetta riempie e organizza la durata apparentemente informe dell'attesa compiendo dei gesti precisi e sempre uguali, quasi codificati. Il ritmo dell'attesa è scandito quindi da una ripetizione, quasi rituale, di pensieri, congetture, movimenti, tic, manie. Colui che aspetta sembra aderire in questo modo, più o meno coscientemente e intenzionalmente, ad una sorta di 'copione' dell'attesa d'amore iscritto da sempre nel patrimonio emozionale dell'umanità e riprodotto, con infinite piccole varianti, nelle pagine della letteratura. Indipendentemente dalla sua estensione o durata – può trattarsi della lunga attesa del ritorno dell'amato quanto di concitate 'microattese' come quelle del postino o dello squillo del telefono – l'attesa d'amore si rivela una continua ripetizione, sebbene di volta in volta personalizzata, dell'identico. Essa è una messa in scena, dunque, non nel senso di un distacco ironico del soggetto dalle sue azioni ma nel senso di una significativa aderenza dell'innamorato a una sceneggiatura scritta da sempre.



La ricorrenza di questo e di altri tratti tipicamente teatrali nelle esperienze, reali e letterarie, di attesa sembra autorizzare una lettura dell'attesa d'amore come *performance*. In un articolo del 2009 pubblicato sul «Media/Culture Journal» il sociologo statunitense Phillip Vannini ha proposto una lettura performativa dell'attesa collettiva, a partire da sue ricerche sul campo nella West Coast canadese, mettendo già in luce come l'idea di azione scenica sia intrinseca all'esperienza dell'attesa. Giocando sulla forma di gerundio in cui si presenta il termine 'attesa' nella lingua inglese, egli scrive: «Waiting – as the gerund suggests – is an act, a performance. The use of the word performance is intended to suggest action and drama. The common practice of waiting – regardless of its context – can for example be understood as a social drama and more broadly as time performance»¹. Partendo da osservazioni non molto dissimili ma applicate ad un contesto specificamente letterario, vorrei qui dimostrare come anche un'attesa individuale e privata come quella d'amore possa essere letta nei termini di una *performance*.

A suggerire una simile interpretazione è anche il Roland Barthes dei *Frammenti di un discorso amoroso*². Alla voce *Attente* del suo 'dizionario', dopo aver definito l'attesa come «tumulte d'angoisse suscitée par l'attente de l'être aimé, au gré de menus retards (rendez-vous, téléphones, lettres, retours)»³, Barthes pone immediatamente l'accento sugli aspetti teatrali e di messa in scena che caratterizzano l'attesa dell'innamorato:

Il y a une *scénographie* de l'attente: je l'organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais *mimer* la perte de l'objet aimé et provoquer tous les effets d'un petit deuil. Cela se joue donc *comme une pièce de théâtre*.⁴

Ancor più dei *Frammenti*, particolarmente significativi in tal senso si rivelano però soprattutto gli appunti preparatori dei due seminari sul *Discorso amoroso* che Barthes aveva tenuto tra il 1974 e il 1976 all'École Pratique des Hautes Études, recentemente

¹ P. VANNINI, 28' 23'': *(On) Time Performance and Waiting as Drama*, in «M/C Journal», vol. 12, n.1, 2009.

² R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977.

³ Ivi, p. 47: «tumulto d'angoscia suscitato dall'attesa dell'essere amato in seguito a piccolissimi ritardi (appuntamenti, telefonate, lettere, ritorni)», trad. di R. Guildieri, Einaudi, Torino, 2001, p. 40.

⁴ *Ibidem*: «Vi è una *scenografia* dell'attesa: io la organizzo, la manipolo, ritaglio un pezzo di tempo in cui *mimerò* la perdita dell'oggetto amato e provocherà gli effetti di un piccolo lutto. Tutto questo avviene dunque *come in una recita*», trad. cit., corsivo mio.



pubblicati da Seuil⁵. A questi ultimi farò costante riferimento in questo breve percorso che si pone l'obiettivo di individuare e definire, in modo piuttosto schematico, alcuni tratti performativi caratteristici dell'attesa d'amore – cinque per la precisione – e di verificare la loro effettiva presenza in alcune *pièces* e romanzi novecenteschi e contemporanei che hanno scelto di rappresentare, sulla pagina o sulla scena, questo particolare tipo di attesa.

1. Io aspetto

Il primo tratto performativo dell'attesa d'amore che ho individuato è la coincidenza, per il soggetto che ama e che attende, di enunciato e enunciazione. L'io che aspetta dice a se stesso la propria azione, «io aspetto», e nel dirlo mette in pratica quanto dice di fare. L'affermazione «io aspetto» potrebbe essere forse inserita, in questo senso, nel gruppo di quei «verbi comuni coniugati alla prima persona singolare del presente indicativo attivo»⁶ che in *How to do things with words* Austin definisce come «enunciati performativi». Essi corrispondono a quei casi in cui «pronunciare la frase (naturalmente in circostanze idonee) non è né descrivere il mio fare ciò che dico di star facendo mentre la pronuncio, né affermare che lo sto facendo: è farlo»⁷. Al pari degli esempi riportati da Austin – come l'affermazione «sì» che si pronuncia durante il rito del matrimonio – anche la frase «io aspetto» mi sembra non descrivi né annunci l'azione dell'io ma la metta semplicemente in atto.

Come nel caso del matrimonio, inoltre, l'attesa d'amore si rivela in questo senso, il più delle volte, non come un fenomeno naturale e spontaneo ma come un'azione del tutto intenzionale del soggetto che ama, come una sorta di patto, nel caso dell'attesa il più delle volte a senso unico. La coincidenza tra atto verbale e atto fisico sembra inserirsi, in questo senso, in un processo di 'automotivazione' che il soggetto innamorato mette in atto per rinnovare e tenere sempre viva la propria attesa.

⁵ R. BARTHES, *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-76, suivi de Fragments d'un discours amoureux: inédits*, avant-propos d'Eric Marty, Présentation et Edition de Claude Coste, Editions du Seuil, Paris, 2007.

⁶ J. L. AUSTIN, *How to do things with words*, O.U.P., London 1962, trad. it. di M. Gentile e M. Sbisà, Marietti, Genova, 1974, p. 49.

⁷ *Ibidem*.



Malina, il romanzo di Ingeborg Bachmann del 1971⁸, offre un esempio significativo in tal senso. La scena è quella dell'attesa, tutta novecentesca, di una telefonata della persona amata: un'attesa d'amore estenuante e incredibilmente attuale quella dello squillo del telefono, in cui emergono in modo particolarmente nitido e quasi metonimico i tratti caratteristici di ogni altro tipo di attesa.

L'«io» che aspetta, in questo caso una donna, non si limita a restare in attesa fumando – «warten und rauchen» sono le parole che ritornano più volte, quasi a mo' di ritornello, lungo le righe del romanzo – ma ripete continuamente a se stessa la sua azione: «io aspetto», dando vita con i suoi gesti a quello che le parole, in modo rituale e quasi terapeutico, non si stancano di ripetere. Tale affermazione ribadisce da un lato il proprio statuto identitario – «Io sono colei che aspetta» –, dall'altro dà senso a dei gesti – fumare, restare immobile in attesa del sospirato squillo – che potrebbero essere intesi proprio come la rappresentazione, del tutto consapevole e intenzionale, di quanto l'«io» dice di fare:

Seit ich diese Nummer wählen kann, nimmt mehr unter die Räder, ich komme in keine ausweglosen Schwierigkeiten, nicht mehr vorwärts und nicht vom Weg ab, da *ich* den *Aten anhalte*, die *Zeit aufhalte* und *telefoniere* und *rauche* und *warte*. [...] Gegen die Verderbnis und das Reguläre, gegen das Leben und gegen den Tod, gegen den zufälligen Verlauf, all diese Drohungen aus dem Radio, all die Schlagzeilen der Zeitungen, aus denen die Pest kommt, gegen den langsamen Fraß innen und gegen das Verschlungenwerden von draußen, gegen die beleidigte Miene von Frau Breitner jeden Morgen, *halte ich* hier meine frühe Abendstellung und *warte* und *rauche*, immer zuversichtlicher und sicherer und so lange und so sicher, wie es niemand gegeben ist, denn *ich werde siegen* in diese Zeichen.⁹

⁸ I. BACHMANN, *Malina*, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1971.

⁹ I. BACHMANN, *Werke. Band III: Todesarten: Malina und unvollendete Romane*, R. Piper & Co. Verlag, München Zürich, 1978, pp. 30 ss., corsivo mio: «Da quando posso comporre questo numero, la mia vita finalmente non si disperde più, nulla mi sopraffà, ormai, non capito più in difficoltà senza via d'uscita, non vado più avanti e non devio, perché trattengo il respiro, fermo il tempo, e telefono, e fumo e aspetto. [...] Contro la corruzione e la regolarità, contro la vita e contro la morte, contro ogni dispersione casuale, tutte queste minacce della radio, tutti i grossi titoli dei giornali, da cui viene la peste, contro la perfidia che trapela dai piani superiori ai piani inferiori, contro la lenta erosione interna e contro l'inghiottimento dall'esterno, contro l'espressione offesa della signora Breitner ogni mattina, io tengo qui la mia posizione, quella solita della sera, e aspetto, e fumo, sempre più fiduciosa e più sicura e tanto a lungo e tanto sicura come nessuno è mai stato, perché io vincerò in questo segno», trad. di M. G. Manucci, Adelphi, Milano, 1973, pp. 29 ss.



2. L'attesa come dramma in tre atti

Il secondo e il terzo tratto performativo dell'attesa d'amore su cui mi sembra opportuno soffermarmi sono strettamente legati tra loro: riguardano entrambi infatti il modo in cui il soggetto 'organizza' la propria attesa come se si trovasse sulla scena. L'attesa d'amore non è vuota: per colui che aspetta, secondo Roland Barthes, l'attesa è una vera e propria occupazione. Da un punto di vista temporale il soggetto la organizza in una sequenza precisa di gesti, congetture, stati d'animo che scandiscono la sua durata. L'attesa d'amore si presenta così, per Barthes, come un «scénario dramatique, strictement diachronique» costituito da «un prologue, trois actes et un épilogue»¹⁰.

Il passaggio da un atto all'altro è determinato dal mutamento di stati d'animo e di atteggiamenti corrispondenti: se l'attesa è il momento privilegiato per l'immaginazione e la «manipolazione»¹¹ dell'altro, il suo andamento diacronico fa sì che il tipo di pensieri e le congetture sull'altro, e di conseguenza i gesti nervosi di chi aspetta, mutino nel corso dell'attesa, come in un crescendo drammatico. Si procede così dal Prologo, in cui il soggetto, controllando freneticamente l'orologio, prende atto del ritardo dell'amato/a e dà inizio all'angoscia dell'attesa, fino all'Epilogo in cui si sarebbe pronti a ricorrere a un sortilegio o a un voto per far sì che l'altro arrivi: tra i due estremi intercorrono tre atti caratterizzati rispettivamente da congetture e ipotesi di un possibile malinteso (I atto), da collera e rabbia (II atto), e infine da un'angoscia profonda, consapevole che non si tratta più di attesa ma di assenza e di abbandono (III atto). Il copione descritto da Barthes è quello di un'attesa al tavolino del bar: insieme all'attesa della telefonata, «l'attente au café»¹² rappresenta per Barthes un vero e proprio *topos* dell'attesa. Essa è infatti in grado di condensare, nella sua breve ma articolata durata, un copione che torna, seppur con infinite varianti, in molte altre situazioni, assai diverse in apparenza, di attesa d'amore, reale o letteraria.

La presenza di un copione dell'attesa d'amore rimanda immediatamente alla possibilità di rappresentare sulla scena questa dimensione apparentemente intima e interiore. Non è un caso che il palcoscenico si riveli il luogo più naturale per la sua

¹⁰ R. BARTHES, *Le discours amoureux*, cit., p. 479: «copione drammatico, strettamente diacronico», «(un prologo, tre atti e un epilogo)», trad. mia.

¹¹ Cfr. *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.



rappresentazione. Il copione di Barthes sembra una chiave di lettura particolarmente adatta, in questo senso, per l'interpretazione di due grandi rappresentazioni sceniche dell'attesa: si tratta di *Erwartung*¹³, monodramma di impronta psicanalitica e prima opera atonale della storia della musica composto da Arnold Schoenberg a Vienna nel 1909 su libretto di Marie Pappenheim, e de *La voix humaine*¹⁴ di Jean Cocteau, *pièce* di un atto solo messa in scena per la prima volta alla Comédie française nel 1930 e in seguito musicata da Francis Poulenc¹⁵.

Le due opere rivelano delle interessanti analogie: si tratta di due monodrammi che hanno come unica protagonista una donna sola sulla scena, in attesa del ritorno (*Erwartung*) o di una telefonata (*La voix humaine*) dell'amato assente. La forma del monologo ha la funzione, in entrambi i casi, di dilatare e acuire i sintomi dell'attesa e da' l'occasione ai due autori di superare una sfida psicologica e teatrale a un tempo: quella di rendere percepibile sulla scena la 'presenza assente' dell'amato, costantemente fuori scena. I personaggi femminili delle due opere organizzano la durata, in questo caso non troppo estesa, dell'attesa, alternando, proprio come nel copione di Barthes, momenti più lucidi di immaginazione dell'altro e dei motivi per cui si fa aspettare, ad altri di angoscia profonda e delirante. In entrambi i casi l'attesa si rivela irreversibile: non di semplice ritardo si tratta ma di una vera e propria perdita, sotto forma di rottura (Cocteau) o di morte (Schoenberg).

Se il palcoscenico è il luogo più indicato allo svolgimento del copione dell'attesa, anche sulla pagina letteraria l'attesa d'amore può assumere i tratti di un vero e proprio «dramma in tre atti».

Come non pensare, in questo senso, al «drame du coucher» che apre la *Recherche*¹⁶: l'attesa del bacio materno, che il Narratore proustiano vive come una sorta di ' tirocinio ' per tutte le altre attese d'amore che vivrà, si presenta proprio nei termini di una messa in scena di cui il Narratore non è solo il protagonista ma anche l'abile regista. Un'infinita varietà di stati d'animo accompagna la sua attesa, dilatandone l'effettiva durata e scandendola in atti: dai tentativi di addormentarsi

¹³ *Erwartung* (*Monodram*), op. 17, musica di A. SCHOENBERG, su libretto di M. PAPPENHEIM, Vienna, 1909 (prima rappresentazione: Praga, 1924).

¹⁴ J. COCTEAU, *La voix humaine* (1930) in ID., *Théâtre complet*, éd. publiée sous la direction de Michel Décaudin, Gallimard, Paris, 2003 ('Bibliothèque de la Pléiade').

¹⁵ *La voix humaine* (*Tragédie Lyrique en un acte*), musica di F. POULENC, su testo di J. COCTEAU, Parigi 1958 (prima rappresentazione: Opéra-Comique, Parigi, 1959).

¹⁶ Cfr. M. PROUST, *A la recherche du temps perdu*, I, Gallimard, éd. publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, 1987-1989 ('Bibliothèque de la Pléiade'), pp. 13 ss.



all'invio del biglietto alla madre attraverso Françoise, dall'angoscia dell'abbandono alla calma che segue la decisione di non addormentarsi. L'attesa si rivela così un'«occupazione»¹⁷ non soltanto nel senso della messa in scena di un copione ma anche nel senso della pianificazione di una strategia da parte del soggetto che aspetta. Nel caso di Proust si tratta di una strategia finalizzata non tanto al conseguimento dell'obiettivo desiderato quanto alla possibilità di trascorrere l'intervallo di tempo dell'attesa senza precipitare nell'angoscia della solitudine, sempre alle porte.

Un altro esempio efficace seppur assai meno noto di attesa romanzesca – si tratta del romanzo *La femme de Gilles*¹⁸ della scrittrice belga Madeleine Bourdouxhe – mostra come l'assenza sulla scena della persona amata non sia un tratto indispensabile allo svolgimento del dramma dell'attesa d'amore. La protagonista, anche in questo caso femminile, non attende il ritorno fisico dell'amato ma desidera che il proprio amore sia ricambiato: l'oggetto dell'attesa della donna è infatti il marito che l'ha tradita. La sua attesa, che si svolge tutta tra le quattro mura della propria casa, è un'attesa domestica, silenziosa ma forte. Del copione di Barthes conosce e vive tutte le fasi, fino all'angoscia più profonda dell'epilogo in cui la donna, svuotata dalla lunga e tenace attesa, non trova più la forza né le ragioni per continuare a vivere. L'attesa della *Femme de Gilles* rivela dunque anche un altro aspetto caratteristico delle sue rappresentazioni narrative e teatrali: il senso dell'attesa non risiede nel raggiungimento dell'obiettivo ma si realizza e si esaurisce nel suo svolgersi, dunque nel suo stesso copione. Negli appunti al secondo seminario sul *Discorso Amoroso*, Roland Barthes scrive:

Nous disposons d'un autre scénario merveilleusement construit, ironique e philosophique, de l'Attente. Histoire chinoise [...]: « Le mandarin et la courtisane ». Un mandarin est éperdument amoureux d'une courtisane: « Je serais à vous lorsque vous aurez passé cent nuits assis sur un tabouret dans mon jardin, sous ma fenêtre ». A la quatre-vingt-dix-neuvième nuit, le mandarin se lève, prend son tabouret sous son bras et s'en va.¹⁹

¹⁷ Cfr. R. BARTHES, *Le discours amoureux*, cit., p. 479.

¹⁸ M. BOURDOUXHE, *La femme de Gilles*, Gallimard, Paris, 1937 (*La donna di Gilles*, Adelphi, Milano, 2007).

¹⁹ R. BARTHES, *Le discours amoureux*, cit., p. 481: «Abbiamo un altro copione meravigliosamente costruito, ironico e filosofico, dell'Attesa. Storia cinese [...]: 'Il mandarino e la cortigiana'. Un mandarino è perdutoamente innamorato di una cortigiana: 'Sarò vostra quando avrete trascorso cento notti seduto su uno sgabello nel mio giardino, ai piedi della mia finestra'. La novantanovesima notte, il mandarino si alzò, prese il suo sgabello sotto il braccio e se ne andò», trad. mia.



3. La scenografia dell'attesa

Oltre che ad una organizzazione temporale, il soggetto che attende si dedica ad una organizzazione spaziale della sua attesa: vi è infatti uno spazio tipico dell'attesa e non tutti i luoghi sono altrettanto atti a rappresentarlo. Quella dell'attesa è una scena privata, solitaria, il più delle volte domestica. Il luogo privilegiato per l'attesa d'amore è quello costituito, non a caso, dalle quattro pareti domestiche e, più in particolare, dalla camera da letto dell'innamorato che aspetta²⁰.

Non mancano certo spazi pubblici dell'attesa d'amore (il binario di una stazione, il tavolino del bar...) ma in tal caso il protagonista ritaglierà comunque uno spazio privato per la propria angoscia, provando una sensazione di straniamento e di distacco dalla realtà che lo circonda: «J'attends, et tout l'entour de mon attente est frappé d'irréalité: dans ce café. Je regarde les autres qui entrent, papotent, plaisantent, lisent tranquillement: eux, ils n'attendent pas»²¹.

Nelle rappresentazioni letterarie di attesa d'amore che ho finora incontrato, la scenografia prescelta è intenzionalmente minimalista. Nel vuoto della scena, risaltano soltanto singoli oggetti o elementi di arredo che assumono per questo un particolare significato simbolico: il letto e il telefono nella pièce di Cocteau; il telefono, la poltrona e il posacenere in *Malina*; il letto e le lettere per il Narratore della *Recherche* in attesa del ritorno di Albertine dopo la sua fuga. In questi ed altri casi – penso al romanzo *La femme qui attendait* dello scrittore russo-francese Andreï Makine²² o all'attesa di Clavdia Chauchat da parte di Hans Castorp nel *Zauberberg*²³ di Thomas Mann – la sobrietà della scena dell'attesa è interrotta dalla presenza di singoli oggetti carichi di senso.

Il ruolo degli oggetti nella scenografia dell'attesa può arrivare talvolta per il soggetto che aspetta a livelli feticistici. Emblematico in tal senso è l'ultimo romanzo di Orhan Pamuk, pubblicato in Italia con il titolo di *Il museo dell'innocenza*²⁴. Il

²⁰ Per i significati simbolici che la casa ricopre nelle attese romanzesche cfr. B. PAPASOGLI, *Dimore dell'assenza e dell'attesa*, Bulzoni Editore, Roma, 1988.

²¹ R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 48: «io aspetto, e tutto ciò che circonda la mia attesa è irreal: in questo caffè, io guardo gli altri che entrano, chiacchierano, scherzano, leggono tranquillamente: loro, non stanno aspettando», trad. di R. Guildieri, cit., p. 41.

²² A. MAKINE, *La femme qui attendait*, Seuil, Paris, 2004, trad. it. *La donna che aspettava*, Torino, Einaudi, 2006.

²³ T. MANN, *Der Zauberberg*, S. Fischer Verlag, Berlin 1924, trad. it. *La montagna magica*, a cura di L. Crescenzi, trad. di R. Colomi, Mondadori, Milano, 2010 ('I Meridiani').

²⁴ O. PAMUK, *Masumiyet Müzesi*, İletişim Yayınları, 2008, trad. it. *Il museo dell'innocenza*, Einaudi, Torino, 2009.



romanzo è interamente dedicato alla narrazione degli otto anni vissuti dal protagonista Kemal nell'attesa di Füsün, giovane ragazza che, dopo un primo periodo di innamoramento, non ricambia il suo amore fedele. Kemal riempie la propria attesa – attesa *in praesentia* in questo caso, come ne *La femme de Gilles* – di oggetti legati in qualche modo alle varie fasi del rapporto con Füsün. Cleptomane e collezionista, il protagonista dà senso alla propria attesa, conclusasi tragicamente, fondando nella casa che era stata della ragazza un vero e proprio museo che faccia rivivere e testimoni, oggetto dopo oggetto, la sua fedeltà e la sua attesa.

La scenografia dell'attesa, è legata, infine, in modo significativo all'idea di *soglia*. Non è un caso che un *topos* tipico dell'attesa sia lo stare alla finestra, volgendo lo sguardo verso l'esterno. Sconfinando per un attimo dagli ambiti narrativo e teatrale, basti pensare alla tipica iconografia, molto diffusa ad esempio nella pittura olandese del Seicento, della donna che aspetta o legge una lettera alla finestra, come nel dipinto di Jan Vermeer del 1657 intitolato appunto: *Donna che legge una lettera davanti alla finestra*²⁵ o, per venire al secolo scorso, all'atmosfera di sospensione e di attesa in cui sono immerse molte protagoniste femminili dei quadri di Hopper²⁶ e la famosa *Muchacha en la ventana* di Salvador Dalí²⁷.



Figura 1

Nella sua rappresentazione spaziale, l'attesa d'amore assume i tratti di una soglia, di un limite, di una temporalità di mezzo tra il prima e il dopo, di uno spazio intermedio tra qui e l'altrove, tra l'io e il tu²⁸. Come suggerisce Jean Rousset a

²⁵ *Donna che legge una lettera davanti alla finestra*, dipinto di J. VERMEER del 1657, olio su tela, Staatliche Gemäldegalerie, Dresda [Figura 2].

²⁶ Si veda ad esempio il quadro di E. HOPPER del 1926 intitolato *11 a.m.* [Figura 1].

²⁷ *Muchacha en la ventana*, dipinto di S. DALÍ del 1925, olio su tela, Museo Reina Sofia, Madrid.

²⁸ Un'altra significativa conferma del legame tra attesa d'amore e soglia è offerta dal *topos* del *paraklausithyron* ricorrente nell'elegia classica e che consiste nel rappresentare l'amante in veglia notturna di fronte alla porta chiusa dell'amata. Sebbene il protagonista dell'attesa sia un uomo e non una donna e si tratti di una porta e non di una finestra,



proposito del personaggio di Madame Bovary, la finestra, nel suo porsi sul confine tra interno e esterno, tra realtà e immaginazione, tra *rêverie* e veglia, diventa simbolo privilegiato dell'attesa²⁹.



Figura 2

4. Unità di tempo, di luogo, di azione

Mi sembra possibile delineare a questo punto un quarto elemento performativo dell'attesa d'amore: l'attesa è un dramma in quanto risponde, in un certo senso, ai tre principi aristotelici di unità di tempo, di luogo e di azione.

Unità di tempo: la durata dell'attesa tende ai due poli opposti dell'estremamente concentrato e dell'estremamente limitato. Che si tratti di un'attesa lunga pochi minuti, un'ora o una serata (come nel caso del «drame du coucher») o di un'attesa lunga diversi anni se non un'intera vita (gli otto anni del romanzo di Pamuk³⁰, i cinquantatré anni, sette mesi e undici giorni di Florentino Ariza in *El amor en los tiempos des cólera*³¹) il tempo dell'attesa può essere

considerato come un tempo unitario, in quanto percepito come tale dal soggetto che vive interiormente l'attesa, forma anomala della temporalità.

Unità di luogo: chi aspetta non si muove, resta immobile perché l'altro potrebbe arrivare – o telefonare, o far recapitare una lettera – da un momento all'altro: «l'attente est une immobilisation hypnotique, un *enchantement*»³² scrive a

la soglia materiale tra interno e esterno rappresenta anche in questo caso la spazializzazione della soglia temporale tra il 'già' e il 'non ancora' che è tipica dell'attesa.

²⁹ Cfr. J. ROUSSET, *Madame Bovary*, in *Forme et signification*, José Corti, Paris 1995, p. 123: « [La] fenêtre: lieu de l'attente, vigie sur le vide d'où peut surgir le client, l'événement. La fenêtre est un poste privilégié pour ces personnages flaubertiens à la fois immobiles et portés à la dérive, englués dans leur inertie et livrés au vagabondage de leur pensée ; dans le lieu fermé où l'âme moisit, voilà une déchirure par où se diffuse dans l'espace sans avoir à quitter son point de fixation. La fenêtre unit la fermeture et l'ouverture, l'entrave et l'envol, la clôture dans la chambre et l'expansion au dehors, l'illimité dans le circonscrit... ».

³⁰ O. PAMUK, *Masumiyet Müzesi*, cit.

³¹ G. GARCIA MARQUEZ, *El amor en los tiempos del cólera*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1985.

³² R. BARTHES, *Le discours amoureux*, cit., p. 482: «l'Attesa è un'immobilizzazione ipnotica, un *incantesimo*», trad. mia, corsivo mio.



questo proposito Barthes. Al centro della scena dell'attesa – che si tratti di una *pièce* o del capitolo di un romanzo – resta sempre colui che aspetta. Il più delle volte quello che accade a chi è aspettato non è rappresentato sulla scena ma viene immaginato nei pensieri di chi aspetta o riportato nelle sue parole. La scena finisce per coincidere così, in molti casi, con il luogo in cui l'innamorato aspetta: uno spazio caratterizzato, come si diceva, da una specifica scenografia.

Infine l'unità di azione: questa constatazione nasce dal presupposto che l'attesa non sia una non-azione, come si sarebbe inizialmente portati a pensare, ma che invece trovi proprio nel suo essere atto, *performance*, una delle sue più interessanti caratteristiche. Le situazioni di attesa d'amore, sulla pagina o sulla scena, fin qui prese in considerazione, sembrano rispondere pienamente anche a questa terza unità aristotelica: al centro della rappresentazione o del racconto dell'attesa c'è soltanto l'azione stessa dell'aspettare. Tutte le altre azioni, episodi, avvenimenti in cui il protagonista può essere effettivamente coinvolto, soprattutto nel caso della scrittura romanzesca, restano in secondo piano o non entrano direttamente nella scena dell'attesa: essa è riempita unicamente dall'azione dell'aspettare, che non lascia spazio a diverse occupazioni.

L'aderenza della dimensione dell'attesa alle tre unità aristoteliche è un tratto direttamente riscontrabile, ovviamente, nelle sue rappresentazioni teatrali: tanto *Erwartung* quanto *La voix humaine* ne sono perfette realizzazioni. Tuttavia anche nel romanzo, le scene di attesa sembrano costituire, in alcuni casi, dei veri e propri inserti teatrali.

Per citare ancora la *Recherche*, penso alle prime pagine di *Albertine disparue*³³ dove l'azione dell'aspettare assume i tratti di un vero e proprio dramma. Esso si svolge in un tempo limitato (quello che intercorre tra il mattino della fuga di Albertine e il telegramma di Mme Bontemps che comunica la morte della nipote), in un determinato spazio (la casa del Narratore) e dà vita ad un'unica azione (aspettare appunto) di cui tutte le altre (immaginare, fare congetture, scrivere e ricevere lettere e telegrammi) non sono che strumenti³⁴. Il numero dei personaggi sulla scena, inoltre,

³³ M. PROUST, *A la recherche du temps perdu*, cit., IV, pp. 3 ss.

³⁴ A suggerire la fedeltà del primo capitolo di *Albertine disparue* all'unità di spazio è Alberto Beretta Anguissola nelle preziose note all'edizione italiana della *Recherche* per i Meridiani: «Il primo capitolo, *Il dolore e l'oblio*, è un capolavoro di 'musica da camera'. Nessuna tragedia o commedia classica è stata più fedele alla regola dell'*unità di spazio*. Quasi tutto accade (o meglio: non accade) nella camera del Narratore, come in una nuova grande regressione al punto di partenza, all'inizio del romanzo: 'Longtemps je me suis couché de bonne heure...'. Si potrebbe quasi dire che c'è un solo personaggio: l'io. Albertine muore a un centinaio di chilometri di distanza. Come nel 'Récit de Thérémène'



è minuziosamente calcolato (oltre al Narratore solo Françoise e Saint-Loup ne fanno parte) e la loro entrata e uscita dalla scena dell'attesa è particolarmente marcata. Se la critica concorda nel riconoscere ne *La Prisonnière* la parte più 'teatrale' della *Recherche*, mi sembra che anche il primo capitolo di *Albertine disparue* conservi tale dimensione. Se la *Prisonnière* è la rappresentazione della «comédie de la rupture», l'attesa di *Albertine disparue* funge infatti da prova generale di un altro tipo di *performance*: quella del lutto e del definitivo oblio.

5. Prova generale

L'ultimo tratto performativo dell'attesa d'amore ha a che fare proprio con il lutto e con la perdita. L'attesa d'amore non è una *performance* soltanto in quanto messa in scena dell'azione di aspettare ma anche in quanto imitazione, sulla scena, di qualcos'altro. Aspettare significa fare i conti con il distacco dall'altro e con l'assenza dell'altro, significa avere a che fare con un interlocutore che potrebbe non rispondere mai, significa accettare l'idea della separazione e della solitudine. In questo senso l'attesa diventa una sorta di prova generale del lutto: «L'attente – scrive Roland Barthes – est un morceau pur de temps où se mime la perte de l'objet aimé, le deuil et l'horreur du sevrage»³⁵.

Anche in molte sue rappresentazioni letterarie, l'attesa si rivela essere anticipazione o quasi annuncio del distacco definitivo dall'amato. Avviene così, dicevamo, per il Narratore della *Recherche*, che nell'attesa di lettere e telegrammi da parte di Albertine già si prepara all'idea di un oblio definitivo e si allena a questo scopo. L'attesa di Albertine diventa così anche un percorso di «apprendistato della separazione»:

Pour chaque acte, même le plus minime, mais qui baignait auparavant dans l'atmosphère heureuse qu'était la présence d'Albertine, il me fallait chaque fois, à nouveaux frais, avec la même douleur, recommencer *l'apprentissage de la séparation*. (...) Ce calme que je venais de goûter, c'était la première apparition de cette grande force intermittente, qui aller lutter en moi contre la douleur, contre l'amour, et finirait

della *Phèdre*, noi non assistiamo a questa 'catastrofe', dobbiamo accontentarci di un telegramma. E il Narratore, ancorché disperato, non esce di casa. Nemmeno lo sfiora l'idea di partecipare ai funerali.», M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di A. Beretta Anguissola e D. Galateria, Mondadori, Milano 1995 ('I Meridiani'), p. 775.

³⁵ R. BARTHES, *Le discours amoureux*, cit., p. 477: «L'attesa è una fetta di tempo in cui si mima la perdita dell'oggetto amato, il lutto e l'orrore dello svezzamento», trad. mia.



par en avoir raison. Ce dont je venais d'avoir l'avant-goût et d'apprendre le présage, c'était, pour un instant seulement, ce qui plus tard serait chez moi un état permanent, une vie où je ne pourrais plus souffrir pour Albertine, où je ne l'aimerais plus. Et mon amour qui venait de reconnaître le seul ennemi par lequel il pût être vaincu, l'oubli, se mit à frémir...³⁶

Anche per la protagonista di *Erwartung* l'attesa si fa profezia della morte. Dopo una lunga erranza, la donna trova, ai limiti del bosco, il corpo senza vita dell'amato. La sua attesa è però così vicina al delirio che, anche dopo la scoperta del corpo, la donna non smette di aspettare e di mettere in scena la sua attesa. Nonostante la morte vi abbia messo fine, la donna continua a vivere irrazionalmente la propria attesa, recitando il tipico copione fatto di un'alternanza di congetture, suppliche e insulti. Prova generale dell'assenza definitiva, l'attesa sembra estendere così i propri tratti caratteristici anche alla primissima fase del lutto, quella in cui l'inconscio spera ancora che ci si trovi in uno stato provvisorio e revocabile come quello dell'attesa del ritorno:

Um Gotteswillen... rasch... hört mich denn niemand? ...er liegt da... Wach auf...
Wach doch auf... Nicht tot sein, ...mein Liebster... Nur nicht tot sein... ich liebe dich
so. Unser Zimmer ist halbhell... alles wartet... die Blumen duften so stark...³⁷

³⁶ M. PROUST, *A la recherche du temps perdu*, IV, cit., p. 31: «Per ogni atto, anche il più insignificante, ma che prima era immerso nell'atmosfera felice creata dalla presenza di Albertine, dovevo ogni volta, con un dispendio sempre maggiore di energie, con lo stesso dolore, ricominciare l'esperienza della separazione. (...) Ciò di cui avevo appena avuto la prefigurazione e avvertito il presagio fu, per un istante soltanto, quella che sarebbe diventata una condizione permanente del mio essere, una vita in cui non avrei più potuto soffrire per Albertine, in cui non l'avrei amata più. E il mio cuore, che aveva appena riconosciuto il solo nemico in grado di vincerlo, l'Oblio, si mise a fremere...», trad. di R. Stajano.

³⁷ A. SCHOENBERG, *Erwartung (Monodram)*, Dichtung von M. PAPPENHEIM, Universal Edition, 1950, trad. di C. Baseggio: 'Per amor di Dio... presto... non mi sente nessuno?...Giace qui... Svegliati... svegliati dunque...Non essere morto amore mio...io ti amo tanto...La nostra camera è in penombra... Tutto aspetta...I fiori hanno profumo così intenso...?'