

***Il contrabbasso di Patrick Süskind:
un esempio contemporaneo di “drammaturgia dell’oggetto”***

Veronica Passalacqua
Università degli Studi di Genova

Abstract

Patrick Süskind's The Double Bass: a contemporary “object dramaturgy”.

Published four years before the bestseller The Perfume, Süskind's The Double Bass (1981) is an important contemporary play, recently staged in Genoa by Andrea Nicolini under the direction of Luca Giberti. This monologue presents the problematic relationship between the main character, a bass player with the Berlin Orchestra, and his instrument. A concrete projection of its owner's frustrations and at the same time, paradoxically, his exclusive reason for living, the double bass appears as a personified interlocutor, or double, or again as a simple narrative chance to facilitate the free flowing of a lonely man's thoughts. This paper analyses in detail Süskind's play, examining the theatrical function of the double bass and its relationship with the main character.

1.

Mentre Patrick Süskind è impegnato nella stesura di quello che verrà unanimemente considerato uno dei testi fondanti della drammaturgia contemporanea, in Germania la stagione dei governi socialdemocratico-liberali sta oramai volgendo al termine. Nel 1981 la coalizione tra SPD e FDP era al potere da ben tredici anni e di lì a poco avrebbe ceduto il passo ai cristiano-democratici di Helmut Kohl. Negli anni Settanta, sotto la guida di Willy Brandt e poi di Helmut Schmidt, il Paese aveva attraversato una fase intensa e contraddittoria, in bilico tra l'avvio del processo di normalizzazione dei rapporti con le repubbliche democratiche del blocco sovietico e le tensioni interne provocate dalle offensive terroristiche della RAF, culminate nel cosiddetto “autunno tedesco”. In sottofondo, il basso

continuo del confronto con le ombre del passato recente e, parallelamente, la voglia di riscatto affidata ai Giochi Olimpici di Monaco del 1972. Intanto, sul versante teatrale, la metà degli anni Settanta segna un cambio di direzione: se, a partire dagli anni Sessanta e fino a quel momento, il teatro documentario e il dramma popolare avevano monopolizzato la produzione drammaturgica nazionale, recuperando l'eredità delle esperienze più significative della Repubblica di Weimar, che l'avvento al potere del nazismo aveva interrotto, e la riflessione critica sul passato tedesco era stata oggetto esplicito della rappresentazione drammatica, ora comincia a emergere una nuova sensibilità, che sposta l'attenzione sul soggetto, eretto a testimone privilegiato "di un disagio non risolvibile con le dogmatiche categorie della politica" (Scamardi 96). Ecco quindi che sui palcoscenici tedeschi si profilano le sagome rassegnate e dolenti dei personaggi di Botho Strauss, piegate sotto il peso dell'angoscia esistenziale e immancabilmente destinate alla solitudine, mentre in Austria, contemporaneamente, opera una neoavanguardia che tende a frammentarsi in molteplici linee di ricerca, muovendosi su uno sfondo ideologico variegato che spazia dal pessimismo tragicomico di Thomas Bernhard al femminismo militante di Elfriede Jelinek. Il comune denominatore della produzione in lingua tedesca di questo periodo rimane, comunque, una certa propensione alla destrutturazione della forma rappresentativa tradizionale, nella direzione di un teatro post drammatico teso a ridiscutere alle fondamenta le categorie stesse di "personaggio", "trama", "linguaggio". Sotto questo punto di vista, il testo di Süskind è un prodotto del suo tempo, sebbene non manchino, come in molti altri testi coevi, linee di continuità rispetto alla migliore tradizione del teatro tedesco del Novecento, in primis quel sapiente dosaggio di dramma e farsa che rappresenta la formula vincente per veicolare elementi di riflessione sulla contemporaneità o sull'esistenza in generale, in un mondo che ha oramai perduto del tutto ogni sentimento del tragico.

2.

Il contrabbasso è un lungo monologo in cui il protagonista, un contrabbassista di fila dell'Orchestra di Stato di Berlino, traccia un bilancio amaramente ironico della propria vita. A poche ore dalla rappresentazione serale de *L'oro del Reno* e nel chiuso di una stanza perfettamente insonorizzata, l'anonimo musicista delinea la parabola di un'esistenza condotta sul filo di un rapporto tormentato: quello con il proprio strumento. Pur svolgendo un ruolo imprescindibile all'interno dell'orchestra, tra tutti i mezzi di espressione musicale il contrabbasso, con le sue note profonde e quasi inudibili e con concerti da solista che si contano sulle dita di una mano, è certamente uno dei meno adatti a riscattarsi dalla mediocrità. Così, tra le pieghe dell'iniziale dissertazione tecnico-musicale inizia progressivamente a emergere l'espressione di un sentimento ambivalente nei confronti di un oggetto ora accudito con cura quasi maniacale, ora profondamente detestato in quanto contrassegno di una condizione di subalternità ed emarginazione destinata a rimanere immutabile. Tra un sorso di birra e l'altro, il nostro protagonista allenta sempre più i freni inibitori e in un crescendo onirico e visionario arriva a identificare le curve del contrabbasso con quelle del corpo di Sarah, la mezzosoprano verso cui nutre una vera e propria ossessione, ma che nemmeno sospetta della sua esistenza. Per uscire dal limbo dell'anonimato e interrompere la spirale senza fine di una monotonia frustrante sotto ogni punto di vista, sia professionale che relazionale, non rimane allora che affidarsi a un gesto clamoroso, come quello di un grido che, dal fondo del golfo mistico, scuote il teatro proprio nell'istante che precede l'inizio della rappresentazione, "dove l'opera diventa universo e il momento d'origine dell'universo [...] dove tutti sono in spasmodica attesa, trattengono il respiro, e le tre figlie del Reno stanno già come inchiodate dietro il sipario chiuso [...]" (Süskind 51-52). Poiché il monologo del contrabbassista si svolge, per così dire, in tempo reale, il suo proposito rimane fermo alle intenzioni: Süskind opta per un finale aperto che rimanda all'immaginazione dello spettatore la scelta

di veder concretizzato o meno l'eclatante gesto di ribellione. Come questo rapido accenno alla trama lascia intuire, *Il contrabbasso* è un testo complesso, che sovrappone continuamente diversi livelli di lettura, individuale e collettivo, letterale e simbolico, offrendo un ampio ventaglio di possibilità interpretative che riguardano non solo il significato globale dell'opera, ma anche ogni suo singolo elemento costitutivo, a partire dall'ambientazione: la stanza chiusa, claustrofobica e soprattutto insonorizzata, ben protetta dal caos frastornante del mondo esterno, alla quale il contrabbassista ha oramai ridotto tutto il proprio universo e che ora ospita il suo personalissimo sfogo, diventa infatti metafora trasparente di una condizione esistenziale di ripiegamento e solitudine, forse indotta dall'incapacità, o dalla mancanza di volontà, di confrontarsi con una realtà rumorosa, disordinata, sempre più difficile da decifrare. Lo spazio scenico si trasforma in uno spazio mentale, quasi una dilatazione dell'interiorità del personaggio: scena ed evento di scena coincidono e *Il contrabbasso* diviene il dramma di una coscienza che rappresenta se stessa. Se poi allarghiamo lo sguardo a un orizzonte di lettura più ampio e consideriamo il parallelo tra struttura dell'orchestra e gerarchia della società che traspare in filigrana attraverso tutto il testo, non sarà difficile riconoscere nella coscienza del contrabbassista quella dei molti che, come lui (sebbene, con tutta probabilità, sprovvisti della stessa vena autoironica e dissacrante), finiscono per chiudersi in se stessi sotto il peso di una vita che ritengono poco gratificante, priva di successi e relazioni umane autentiche. Si profila, infine, una terza interpretazione: malgrado l'opinione di chi, come Marco Bernardi, regista dell'allestimento bolzanino della pièce, riduce il tema della musica e dell'arte in generale a mero "pretesto forte, esasperato, enfatizzato, per parlare della società" (Tono),¹ personalmente credo che l'intenzione dell'autore fosse anche quella di sviluppare una riflessione critica sulla funzione dell'artista nella realtà contemporanea e in tal senso la

¹ La citazione è tratta dalla fotocopia di un articolo di giornale che non riporta il numero di pagina.

stanza sembrerebbe riflettere la sua difficoltà a entrare in relazione con il mondo esterno e, al tempo stesso, circoscrivere lo spazio elitario consacrato all'espressione artistica, in cui si è volontariamente autorecluso. Sfortunatamente, il nostro protagonista non è mai riuscito ad approdare alla consolazione che l'arte promette e, tra una prova e l'altra, tra uno spettacolo e l'altro, consuma le proprie giornate nel risentimento verso i grandi della musica e nella frustrazione per la piatta monotonia della sua routine di travet della cultura. Come se non bastasse, si è perduto invaghito di una donna che lo ignora. L'attrazione per Sarah, d'altra parte, non sembra poi molto diversa da quella di Dorian Gray per Sybil Vane: vale a dire determinata dall'ammirazione per il suo talento, piuttosto che da un autentico interesse per la sua persona. L'ossessione per la cantante finisce per risolversi in pura tensione verso quell'ideale irraggiungibile che ella rappresenta in quanto antipodo orchestrale del contrabbassista. L'erotismo trascende così in anelito di perfezione artistica: la vera destinataria di quell'amore impossibile non è altri che la musica, di cui Sarah è solo una delle manifestazioni, la più sublime. Tanto è duttile ed espressiva la voce del mezzosoprano quanto cupo e monotono è il suono del contrabbasso. Presenza muta ma densa di significati, il contrabbasso agisce sulla scena come un vero e proprio comprimario, una "spalla" che offre spunti di riflessione sempre nuovi e mai banali. In questo senso, la pièce costituisce un esempio contemporaneo di quella "drammaturgia dell'oggetto" che affonda le radici negli antichi canovacci della Commedia dell'Arte dove, nella *performance* scenica dell'attore, l'oggetto svolgeva un ruolo di primo piano: "la maggior parte dei lazzi", ha scritto Kurt Ringger, "ci mostra l'attore alle prese con un oggetto, e da questo incontro nasce la situazione comica e quindi scaturisce il riso" (Ringerr 101). Lo stesso Ringerr, tuttavia, sottolinea che l'oggetto ispiratore dei lazzi risulta non essere "organicamente incastrato nell'intreccio"; la sua funzione, insomma, "rimane accidentale" (Ringerr 102). Sarà la drammaturgia dell'oggetto di Carlo Goldoni a imprimere la svolta che trasformerà l'oggetto di scena da "mero pretesto alle evoluzioni di un lazzo" a

“elemento costitutivo dell’intreccio” (Ringerr 102). Pensiamo a *Il ventaglio* o, soprattutto, alla poco conosciuta, ma forse più emblematica commedia, *Gli amanti timidi*, dove il motivo del ritratto, marginale nella fonte, viene rielaborato in modo tale da assumere il ruolo di perno di un intreccio delineato al limite del virtuosismo. Nell’introduzione all’edizione Marsilio della commedia goldoniana, Paola Ranzini, riprendendo categorie precedentemente coniate da Ringerr in riferimento ad altre commedie di Goldoni, individua nell’oggetto-ritratto una duplice funzione: drammaturgica, “nel suo essere motore dell’azione”, e poetica, “per via della sua valenza 'magica' e, insieme, del suo farsi veicolo di un discorso metateatrale” (Ranzini 24). Come ne *Gli amanti timidi*, anche ne *Il contrabbasso* l’oggetto rappresenta l’essenza stessa del testo; tuttavia, mutando la forma drammaturgica (dalla commedia al monologo, emblema dell’isolamento e dell’incomunicabilità), viene meno l’elemento “intreccio”: di conseguenza, nella pièce di Süskind, l’oggetto perde la funzione drammaturgica, strutturante, conservando la sola funzione poetica, data dalla somma dei significati che il contrabbassista proietta sul suo strumento. Al congegno simmetrico e razionale messo a punto da Goldoni, dunque, subentra qui, in linea con un contesto storico-culturale completamente mutato, una voce monologante che inanella vertiginosamente tutte le libere associazioni che l’oggetto sollecita. Nell’ambito del convegno dedicato a *Gli oggetti nello spazio del teatro*, svoltosi nell’aprile 1994 a Bologna, Arnaldo Picchi aveva distinto gli oggetti di scena in due categorie, sulla base della loro funzione *iconografica* o *iconica*. Nel primo caso “possono essere considerati attributi iconografici del personaggio, contrassegni per indicare la sua identità” e, in quanto tali, “acceleratori della comunicazione; dei semplificatori”: a titolo di esempio, Picchi rimandava al teatro all’antica italiana, dove “le fanciulle ingenuie entrano puntualmente in scena con un fascio di fiori in mano”, oppure “una grande e fluente barba bianca è contrassegno del saggio o del mago – e quindi del patriarca, del re, del re mago”. D’altro canto, secondo una pratica teatrale meno comune della precedente, ma estremamente suggestiva, gli oggetti

Il contrabbasso di Patrick Süskind

possono anche manifestarsi come “entità iconiche, presenze silenziose e irrelate, che aprono una quantità indefinita di percorsi di significato”: quello che avviene nella pièce futurista *Vengono* di Marinetti, definita, per l'appunto, “dramma di oggetti”. Procedendo nell'argomentazione, Picchi delinea però una terza possibilità: se “gli attributi iconografici non sono usati in modo descrittivo-narrativo [...] – se più che il rango o il ruolo che il personaggio copre sono cioè adoperati per indicare una situazione spirituale, o una emozione, si apre una prospettiva diversa” in cui le due funzioni coincidono, “costituendosi non più in alternativa ma in innervamento di valori” (Picchi 171-74). È il caso del contrabbasso: oltre a svolgere una funzione puramente illustrativa, qualificando il protagonista come musicista, nella pièce di Süskind l'oggetto diventa ricco deposito di significati metaforici. È come uno schermo su cui si avvicendano immagini sempre diverse, a partire dal “grado zero” costituito dalla descrizione oggettiva che il suo proprietario ne offre nelle prime pagine del monologo:

Il mio basso è uno strumento del tutto normale. Anno di costruzione 1910 circa, probabilmente nell'Alto Adige, altezza del corpo 1,12, fino al riccio 1,92, lunghezza della corda vibrante un metro e dodici. Uno strumento non eccezionale, ma diciamo superiore alla media, oggi potrei chiederne ottomilacinquecento marchi. (Süskind 20)

Sebbene nessuno lo ammetta apertamente, il contrabbasso “è di gran lunga lo strumento più importante dell'orchestra”. “[...] il basso”, prosegue il contrabbassista, “è la base sulla quale si erge questo splendido edificio nel suo insieme [...]. Se si toglie il basso insorge una totale confusione linguistica di tipo babilonese, una Sodoma, all'interno della quale più nessuno sa perché fa della musica” (*ivi* 8-9). E poi:

[...] la terra natale, nella quale noi tutti affondiamo le radici; la sorgente da cui si alimenta qualsiasi ispirazione musicale; il

vero e proprio polo generante, dai cui lombi [...] sgorga il seme della musica... - sono io! O meglio il basso. Il contrabbasso. E tutto il resto è antipolo. Tutto il resto diventa polo solo mediante il basso. (*ivi* 10)

Tuttavia, come già accennato, il rapporto con lo strumento in questione è tutt'altro che pacifico e anzi genera suggestioni e sentimenti contraddittori che, come in un flusso di coscienza, si susseguono senza un apparente filo logico. Quindi non ci si deve stupire se, poco oltre, l'orchestrante ribalti completamente il senso delle parole appena pronunciate, affermando che, in fondo, "suonare il contrabbasso è puramente una questione di forza, non ha niente a che fare con la musica" (*ivi* 23), e che "il contrabbasso è, come dire, più un ostacolo che uno strumento. Non lo si può sollevare, bisogna trascinarlo, e se cade a terra si rompe" (*ivi* 24). Ecco che la sua immaginazione comincia ad attivarsi alla ricerca di analogie impensate: il contrabbasso è pesante, ingombrante, sempre tra i piedi, gli ricorda uno zio malato "che si lamentava sempre che nessuno si curasse di lui" (*ibidem*). La sua imponenza catalizza completamente l'attenzione degli ospiti e rovina l'atmosfera quando si è in dolce compagnia. Per non parlare del suo aspetto sgraziato:

Uno strumento orribile! [...] Sembra una vecchia grassa. Il fianco è troppo basso, la vita un disastro totale, troppo alta e non abbastanza stretta, e poi la parte delle spalle, esile, cascante e rachitica – c'è da impazzire. (*ivi* 32)

Una repulsione che può culminare nel desiderio irrefrenabile di annientarlo una volta per tutte:

Il contrabbasso è lo strumento più disgustoso, tozzo, inelegante che sia mai stato inventato. Non è uno strumento, è un mostro. A volte vorrei fracassarlo. Segarlo a pezzi. Spaccarlo. Triturarlo, schiacciarlo e polverizzarlo e... farlo fuori in un camion col carburatore a legna! – No, proprio non posso dire di amarlo. (*ibidem*)

Il contrabbasso di Patrick Süskind

Solo verso la conclusione del monologo, in clamorosa controtendenza rispetto alle immagini sgradevoli che aveva accumulato fino a quel momento, il contrabbasso si trasforma in un feticcio che, tramite un processo di transfert sessuale, finisce per assumere le sembianze dell'oggetto amato, Sarah:

Io... adesso suona ridicolo... a volte immagino di vedermela davanti, molto vicina, come il contrabbasso in questo momento. E di non potermi controllare, di doverla abbracciare... così... e con l'altra mano così... quasi come faccio con l'archetto... di circondarla col braccio... o dall'altra parte, di cingerla da dietro come faccio con il contrabbasso e di appoggiare la mano sinistra sui suoi seni, come avviene nella terza posizione sulla corda sol... quando suono da solista... (ivi 53)

Facendo un passo indietro, ma restando sul terreno della psicanalisi, il contrabbasso funziona anche come scandaglio, come strumento di scavo che dall'inconscio del personaggio riporta in superficie quel conflitto edipico irrisolto che costituisce il vero motivo che l'ha spinto a scegliere uno strumento al quale non si arriva, se non "per vie traverse, per caso e per delusioni" (ivi 26):

Un tipico destino del contrabbassista è ad esempio il mio: padre dominante, statale, non amante dell'arte; madre debole, flautista, persa nell'arte; io da bambino idolatro la madre; la madre ama il padre; il padre ama la mia sorellina; nessuno ama me – e ora veniamo al soggettivo. Per odio nei confronti del padre decido di diventare non un impiegato statale, ma un artista; ma per vendetta nei confronti della madre mi dedico allo strumento più grosso, meno maneggevole, meno da solista che ci sia; e infine per offendere a morte mia madre e nel contempo appioppare a mio padre ancora una pedata nell'al di là, divento proprio un impiegato: contrabbassista nell'orchestra di stato, terzo leggio. (ivi 26-27)

Sullo sfondo della già accennata corrispondenza tra la struttura dell'orchestra e quella della società, poi, lo strumento diventa un marchio di subalternità, una zavorra che impedisce a chi lo possiede di emergere, di innalzare il proprio status. Il motivo dell'orchestra come miniatura di un consorzio umano rigidamente gerarchizzato trova un antecedente diretto in *Prova d'orchestra* di Fellini, dove un gruppo di orchestrali si riunisce in un antico oratorio e, in attesa del direttore, si scambia aneddoti e storie personali. Come loro, il nostro contrabbassista cova profonda insofferenza verso l'ordine costituito; tuttavia, mentre la sua ribellione rimane virtuale, nel capolavoro felliniano si realizza, sebbene poi fallisca per lasciare il posto a una normalizzazione intrisa di angoscia e di mistero. E sempre a proposito di relazioni intertestuali, è interessante sottolineare l'alta frequenza con cui il rapporto tra individuo e mezzo di espressione musicale ricorre in soggetti sia letterari che teatrali. Pensiamo, solo per limitarci ad alcuni fra gli esempi più celebri, alla *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj dove, nella bellissima sequenza dell'esecuzione della famosa sonata beethoveniana, l'armoniosa fusione delle note del violino e del pianoforte lascia intuire al protagonista la reciproca attrazione tra la moglie e il violinista; oppure ai *Buddenbrook*, romanzo nel quale i cultori dell'arte e della musica sono destinati a soccombere alla mentalità borghese e imprenditoriale dominante nella famiglia; o ancora, per ritornare a testi concepiti per la scena, a *La forza dell'abitudine* di Thomas Bernhard. Il suo legame con *Il contrabbasso* è evidente, soprattutto nel finale: in entrambi i casi l'aspirazione a un'esecuzione, modello del *Quintetto della trota* di Schubert, nevroticamente perseguita come sommo traguardo di perfezione estetica, viene abbandonata e demandata a un mezzo di riproduzione meccanico: la radio in Bernhard, il giradischi in Süskind.

3.

Vorrei concludere con un breve accenno alla fortuna de *Il contrabbasso* sulla scena italiana contemporanea. Il monologo di

Il contrabbasso di Patrick Süskind

Süskind approda in Italia tra l'11 e il 14 luglio 1985, nell'ambito della XXVIII edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto, per la regia di Marco Risi e con l'interpretazione di Maurizio Micheli. Sintonizzati sulle frequenze più aggiornate del panorama teatrale internazionale, Risi e Micheli decidono coraggiosamente di sottoporre all'attenzione del pubblico nostrano "un testo sconosciuto di un autore sconosciuto", (Risi 11) quale allora era Patrick Süskind. Almeno, da noi. Perché nella sola Germania *Il contrabbasso* era già stato rappresentato da quattordici compagnie diverse e ora, complice il successo sempre crescente che il romanzo *Il Profumo*, fresco di stampa, andava riscuotendo, cominciava a essere tradotto e messo in scena anche negli Stati Uniti, in Francia e nei Paesi scandinavi. Oltre ad aver vestito per primo i panni del frustrato contrabbassista di fila, Micheli ha anche curato la versione italiana del testo, introducendo significative variazioni. Confrontando le due stesure, il critico Rodolfo di Giammarco ha sottolineato come l'adattamento si differenzi dal testo originale "per via di snellimenti, abolizioni (fin dove possibile) di gerghi e cronistorie tecniche, nettamente optando per una personalizzazione del discorso-fiume, provvedendo cioè a integrare il personaggio con connotati di più esatta, calda identificazione. Il contrabbassista non è più un colletto bianco di marca squisitamente teutonica: adesso rivela d'essere un tedesco figlio di immigrati italiani [...]" (Di Giammarco 4). Confortati dal riscontro positivo del test di Spoleto, Risi e Micheli ripropongono lo spettacolo nel febbraio 1986 e, successivamente, a vent'anni di distanza, nell'ottobre 2006. Il cammino de *Il contrabbasso* sui palcoscenici italiani era ormai avviato: il 9 gennaio 1993 viene portato in scena al Teatro Cinque di Milano e due anni dopo al Teatro Comunale di Bolzano, a conclusione della stagione teatrale 1994/95. Quest'ultimo allestimento, firmato da Carlo Simoni e Marco Bernardi, otterrà un buon successo di pubblico, tanto da essere ripresentato per altri due anni consecutivi e poi, ancora, nell'estate del 2005, in occasione del festival di Serravalle a Vittorio Veneto, basato sul format del monologo interpretato da grandi attori. Infine, in anni più recenti, spiccano due produzioni: quella del Teatro del

Buratto con Marco Pagani per la regia di Gianluca Massiotta, che ha debuttato nell'aprile del 2013 al Teatro Verdi di Milano e quella del 2014, targata Teatro Stabile di Genova, con Andrea Nicolini sotto la direzione di Luca Giberti.

Bibliografia

- DI GIAMMARCO, Rodolfo. "Note di un commesso orchestrale". *Il contrabbasso. 28° Festival dei Due Mondi*, Spoleto, 11-14 luglio 1985. 4.
- PICCHI, Arnaldo. "L'aiutante magico nella forma degli oggetti di scena". *Gli oggetti nello spazio del teatro*. A cura di Paola Bignami e Giovanni Azzaroni, Roma, Bulzoni, 2005. 171-182.
- RANZINI, Paola (a cura di). Carlo Goldoni, *Gli amanti timidi*. Venezia, Marsilio, 2004.
- RINGERR, Kurt. *Ambienti ed intrecci nelle commedie di Carlo Goldoni*. Berna, A. Francke, 1965.
- RISI, Marco. "Note di regia". *Il contrabbasso. 28° Festival dei Due Mondi*, Spoleto, 11-14 luglio 1985, 11.
- SCAMARDÌ, Teodoro. *Il teatro tedesco del Novecento*. Roma – Bari, Laterza, 2009.
- SÜSKIND, Patrick. *Il contrabbasso*. Milano, Longanesi, 1981.
- TONO, F. "Teatro per contrabbasso. Incontro con Simoni e Bernardi". *Il mattino*, 29 aprile 1995.