

Studia theodisca XII

Friedrich Hölderlin • Heinrich von Kleist • Georg Büchner

Rainer Maria Rilke • August Stramm • Gesine Danckwart

Wolfgang Joop • Hans Christian Andersen • Angela Krauß

Uwe Johnson • Wolfgang Hildesheimer

Edidit

Fausto Cercignani

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature

Published annually in the autumn

ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2011) of Vol. XII (2005)

Studia theodisca

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Studia theodisca XII

Friedrich Hölderlin • Heinrich von Kleist • Georg Büchner
Rainer Maria Rilke • August Stramm • Gesine Danckwart
Wolfgang Joop • Hans Christian Andersen • Angela Krauß
Uwe Johnson • Wolfgang Hildesheimer

edidit

Fausto Cercignani

Maurizio Pirro
(Bari)

Il teatro di Gesine Danckwart

Di quella galassia tuttora molto lontana da una sistemazione teorica definitiva e nota come “teatro postdrammatico”, i lavori di Gesine Danckwart condividono senz’altro l’attitudine a risolvere l’azione teatrale nella pura esposizione dei piani di conflitto, astenendosi rigorosamente da qualunque indicazione esplicita circa l’esistenza di una sfera di valori sovraordinati – o comunque comunemente condivisi – ai quali ci si possa riferire per intervenire su quegli stessi piani con degli elementi di mediazione. Nata nei pressi di Lubecca nel 1969 e approdata alla scrittura drammatica dopo studi di *Theaterwissenschaft* a Berlino ed esperienze come coordinatrice e attrice di un teatro di avanguardia nel quartiere berlinese di Moabit, Danckwart applica senza alcuna eccezione un principio di organizzazione testuale di ordine paratattico¹ che, riconoscendo a ciascun personaggio la facoltà di esprimere il proprio punto di vista in modo monologico e seriale, senza che i suoi enunciati siano oggetto di verifiche logiche o pragmatiche da parte degli altri personaggi, nega nel momento stesso della sua applicazione la possibilità di una trasformazione tanto nello stato dei singoli individui rappresentati, quanto nelle loro relazioni reciproche. L’assoluta orizzontalità della concezione drammaturgica dell’autrice dà luogo a un teatro antidialettico e antidocumentario, nel quale il completo azzerramento delle componenti performative fa apparire i destini personali come statici e immodificabili.

La condizione di vera e propria paralisi nella quale le figure così poco individualizzate tipiche dei drammi di Danckwart espongono con una sorta di stralunata neutralità il deserto relazionale della loro vita quotidiana

¹ L’allineamento delle posizioni dei personaggi su un livello uniforme è stato indicato da Hans-Thies Lehmann come una delle componenti tipiche della drammaturgia “postdrammatica”. Cfr. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 1999, pp. 139 ss.

(condizione resa ulteriormente pervasiva dall'assenza di notazioni didascaliche e dalla voluta nudità dell'impianto scenografico) viene configurata come non risolvibile proprio perché il chiacchiericcio incessante che ha il compito di tematizzarla resta sempre del tutto reticente circa lo specifico contesto sociale che fa da sfondo all'azione. Non che manchino riferimenti trasparenti e costanti al tempo presente, alla moltiplicazione artificiale dei bisogni, all'onnipresenza della pubblicità, insomma ai fenomeni propri di una società a capitalismo postindustriale. Tali riferimenti, però, mimando delle macrostrutture di raccordo e di ricomposizione (sia pure in termini negativi) operanti nella vita dei personaggi, attirano in realtà ancora più decisamente l'attenzione sulla dissoluzione di tutti i vincoli interpersonali fondati sulla condivisione consapevole e sull'interesse attivo per i bisogni dell'altro. L'abolizione del dialogo rende evidente la soppressione dei minimi vincoli comunitari. Lì dove si è indotti alla localizzazione dei monologhi in un ambiente storico e sociale determinato, si deve constatare che Danckwart mira semmai alla definizione di un *theatrum mundi* astratto e allegorico nel quale gli indizi riconducibili a fatti contingenti (per lo più appartenenti alla sfera dei consumi sociali e del perfezionamento tecnologico) si rivelano a un'analisi più attenta la cifra di un disagio annidato nelle pieghe profonde della vita affettiva degli individui². La realtà viene così sottoposta a una procedura di straniamento intesa a svuotare di significato ogni possibile referenza pragmatica. I personaggi espongono disordinatamente pensieri frammentari e occasionali radicati nel tessuto delle loro paure e delle loro ossessioni, dematerializzando il loro ambiente sociale e trasfigurandolo nel senso di una rilevanza puramente allegorica, come uno di essi arriva suggestivamente a notare in *Summervine*, enumerando, con la medesima logica seriale che presiede alla strategia di composizione del testo, una serie localizzata eppure evidentemente universale di luoghi della stanchezza e della dissipazione:

MARQUARDT. Kennen wir uns?

MARGA. Es ist ein Familienhaus, auch wenn wir keine Familie sind.

Es ist ein privater Schwimmbassin, in dem öffentliches Fitnessstrai-

² Franziska Schößler (*Zeit und Raum im Drama der neunziger Jahre. Zu Elfriede Jelinek und Gesine Danckwart*, in: *Germanistentreffen Deutschland – Italien, 8. – 12.10.2003. Dokumentation der Tagungsbeiträge*, hrsg. vom DAAD, Bonn 2004, pp. 187-203) vede i personaggi di Danckwart «in einem zeitlichen Vakuum positioniert, in dem die Ereignisse bereits stattgefunden haben oder aber sich noch ereignen. Ihr Leben wird zur Lücke zwischen den (ereignisreichen) Zeiten» (p. 202).

ning betrieben wird. Es ist eine Kneipe, in die niemand reinkommt, den man nicht kennt. Es ist irgendwo halb zehn in Deutschland.³

La destrutturazione delle cornici materiali tradizionalmente associate all'atto della rappresentazione teatrale si spinge in Danckwart fino alla revoca delle corrispondenze elementari tra il contenuto dell'enunciazione verbale e l'identità del parlante. In *Girlsnightout*, un pezzo del 1999, il lungo e ininterrotto flusso monologico pronunciato da un personaggio femminile durante la preparazione a una serata da trascorrere fuori casa viene sottoposto a un effetto di decostruzione ottenuto prima mediante l'annuncio, nel paratesto abitualmente riservato alla distribuzione delle parti, che il testo è diviso fra tre attrici non ulteriormente specificate, poi tramite la distinzione tra una prima frazione – intitolata *Wie die Mädchen* – in cui il personaggio si attribuisce un'identità di adolescente, e una seconda (*Wie die Frauen*), che dovrebbe appunto essere di competenza di un soggetto adulto, in possesso di un più profondo sguardo retrospettivo. Si tratta in realtà di una disaggregazione meramente estrinseca, poiché non solo risulta impossibile separare nettamente i due (o perfino tre) individui che dovrebbero prendere la parola, ma è in realtà evidente già dalle prime battute che l'identità stessa del parlante è il risultato di una costruzione intenzionale, ottenuta attraverso il calibrato montaggio di *clichés* prelevati da residui della comunicazione quotidiana, codici del linguaggio dei *media*, frammenti di letteratura di consumo:

Heute bin ich 17 Jahr und hab blondes Haar und bin ein Sehnsuchtsobjekt, aber das weiß ich natürlich nicht, darum habe ich diese entzückende Unbewußtheit der Jugend. Auch Dummheit kann ich mir gut leisten, weil es darauf noch nicht ankommt. Natürlich bin ich gar nicht so dumm, wie man gern hätte und durchschau alles ganz gut. Und später wird das Leben mir meine Wunden ins Gesicht schlagen, und das weiß ich schon. Wenn jemand eine dicke alte Frau verarscht, vielleicht eine, die in einem Bus im Gang auf dem Oberdeck mit ihrem Körper hinundherschwankt, dann finde ich das nicht lustig, und habe Mitleid mit ihr, weil ich schon ahne, daß ich irgendwann wie sie bin.⁴

³ Gesine Danckwart: *Summervine*. Frankfurt am Main 2001 (p. 7 del dattiloscritto). Il pezzo è andato in scena per la prima volta presso il "Forum Freies Theater" di Düsseldorf nel marzo 2001.

⁴ Gesine Danckwart: *Girlsnightout*. Frankfurt am Main 1999 (p. 4 del dattiloscritto). Prima rappresentazione a Zurigo nell'aprile 1999.

Il contrasto fra l'orientamento pluriprospectico postulato dalle convenzioni paratestuali e la sostanziale continuità dell'esposizione verbale determina un corto circuito tra gli elementi formali addetti alla contestualizzazione del testo e il contenuto esplicito del testo stesso, un corto circuito che ha chiaramente la funzione di segnalare che la disgregazione percepita sul piano delle superfici di contorno rimanda in realtà a una più profonda condizione di instabilità e di incertezza, diffusamente insediata nell'identità del personaggio che, avanzando faticosamente nella selva degli stereotipi che anebbian la sua percezione del mondo⁵, prova a legittimare il contenuto di verità delle sue esperienze.

Il malessere che attanaglia gli individui rappresentati nei drammi di Gesine Danckwart riguarda il loro stato di consapevolezza circa due *deficit* fondamentali: il vuoto di qualità personali e l'appiattimento dei rapporti affettivi. Identità e relazione si corrispondono in termini esclusivamente negativi: personaggi dall'identità debole, o incapaci di interiorizzare completamente la costruzione identitaria che hanno cercato di sovrapporre a quella debolezza, vivono in una situazione di reciproco isolamento e di precarietà sentimentale. L'unica attività che li impegna è una instancabile produzione verbale, che si colloca peraltro fuori da ogni possibilità di interazione dialettica e può dunque soltanto aspirare alla registrazione di circostanze accessorie, mai alla comprensione dei punti veramente vitali⁶. L'assenza di una presa forte delle parole sulle cose è insieme causa ed effetto dello stato di dolorosa incomprendimento nel quale in questi drammi si svolgono le relazioni di coppia. I personaggi di Danckwart riferiscono continuamente di incontri mancati, messaggi lasciati senza risposta, giorni interi avvelenati dalla diffidenza e dal silenzio⁷. Quando in *Girlsnightout* si prova a contrastare la debolezza affettiva protocollando i comportamenti

⁵ «Der Tod ist noch ganz weit weg und doch immer mit dabei. Das kann ich so sagen, weil Jugend sich den Luxus leistet, das eigene Leben wegzuschmeißen. Nachher klebt man dann dran» (*ivi*, p. 5).

⁶ Lo ha notato Egon Gleichauf: «dass wir doch wesentlich abwesender sind, als wir eigentlich denken». Gesine Danckwart, in: *Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*. Berlin 2003, pp. 192-201.

⁷ Sono questi per esempio i motivi dominanti in *Arschkarte*, un pezzo rappresentato per la prima volta a Göttingen nel dicembre 2000. L'accertamento dell'incapacità di esercitare il minimo controllo sulla propria identità, che appare integralmente dominata dal Pöbbligo di corrispondere alle prescrizioni sociali, si riversa nell'aspirazione insoddisfatta a una riconquistata intensità dei rapporti affettivi: «Ich möchte, daß sich irgend jemand hier an mich erinnert. Kann sich jemand bitte mich einprägen» (in Gesine Danckwart: *Arschkarte*, in: *Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke 11*, hrsg. von Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven. Frankfurt am Main 2001, pp. 115-140, qui p. 120).

dell'altro, sperando così di poter ricavare almeno dall'ordine logico del referto scritto uno schema per interpretare in modo corretto la realtà, si deve rapidamente prendere atto che la quantità di materia inespressa resta in ogni caso dominante e oppone un peso insostenibile al desiderio di leggerezza e di intensità sentimentale nutrito dagli individui:

Und eigentlich wollte doch keiner von uns die Trennung. Aber so ging es nicht mehr weiter, und ich war mir meiner Gefühle nicht mehr sicher. Ich habe dann irgendwann angefangen mitzuschreiben, was er sagt, damit ich es verstehe. Damit von dem Gespräch irgendein Fortschritt bleibt für den nächsten Abend. Um herauszufinden, was eigentlich unser Problem war. Und wenn mich Freunde gefragt haben, konnte ich es einfach nicht erklären.⁸

Dinanzi all'irrevocabilità di questa presa d'atto non restano nei lavori di Danckwart che due alternative: o si intensifica al massimo l'indice di insignificanza delle parole, neutralizzandone integralmente il potenziale espressivo fino a toccare il grado zero del mero luogo comune, della parola-oggetto del tutto priva di focalizzazione e liberamente interpolabile in qualunque discorso come indistinguibile rumore di sottofondo⁹; oppure si sposta l'attenzione, tematizzando esplicitamente le convenzioni sottese all'atto della rappresentazione drammatica e assumendole (nell'ottica propria del palcoscenico come *theatrum mundi*) come allegoria di una condizione universale, sull'artificiosità della cornice formale entro cui si svolge l'esistenza degli individui, mostrando che dissociazione e alienazione sono in definitiva il prodotto necessario dello stato di irrealtà in cui tutti gli uomini versano nell'epoca della falsificazione pubblicitaria e delle manipolazioni identitarie possibili attraverso la tecnica. Per vero sono questi i passaggi meno convincenti del teatro di Danckwart. Poiché infatti nulla nell'organizzazione testuale di questi lavori lascia il minimo dubbio sul fatto che ci si muova all'interno di un contesto "postdrammatico", l'intersezione di parentesi riflessive intese a elaborare direttamente il carattere convenzionale della "quarta parete" e a puntare l'indice sul suo superamento (per esempio in un inciso del tipo «Ich finde es wirklich schade, daß ich wieder nur in einem Frauenstück auftrete. Ich hätte so gerne mal

⁸ Gesine Danckwart: *Girlsnightout*, cit., p. 9.

⁹ «Wenn man sich nicht anstrengt, kommt auch nichts heraus. Was nicht weh tut, ist auch nichts wert. Wer schön sein will, muß leiden. Man muß auch Realitäten anerkennen können. Wer hoch hinaus will, wird es noch weit bringen. Am schönsten ist es immer da, wo wir sind. Dann habe ich mich schuldig gefühlt, daß ich mir immer so weh tue. Man muß auch mal etwas wagen» (*ivi*, p. 14).

etwas Wichtiges gesagt und vielleicht auch etwas erlebt, eine Verführung oder so)»¹⁰ non sposta di molto il livello di autoconsapevolezza dei personaggi a cui tali parentesi vengono attribuite. A meno che non si voglia vedere in questo un esperimento di teatralità a una sorta di “terzo grado” rispetto a un’ottica tradizionale di segno aristotelico, un grado cioè proiettato già ben oltre il livello orizzontale, simultaneo e paratattico del “post-drammatico”, in cui si riflette criticamente sugli elementi di convenzione e atrofia del “postdrammatico” stesso e si sperimentano possibilità di ulteriore avanzamento. C’è da dire però che Danckwart non si spinge mai, lì dove segnala apertamente il carattere finzionale della situazione in cui i personaggi svolgono i loro monologhi, molto al di là del puro sberleffo, dell’inversione meccanica e perciò priva di conseguenze a carico della struttura drammatica vera e propria («Vielleicht eine Verkaufsveranstaltung, vielleicht sind wir eine Verkaufsveranstaltung»)»¹¹.

Effetti meno meccanici di straniamento vengono ottenuti semmai quando la riflessione dei personaggi sulla loro condizione di maschere obbligate al rispetto di un determinato sistema di convenzioni viene incorporata nell’intreccio in modo coerente con la situazione drammaturgica del momento e soprattutto con il livello progressivo di autoconsapevolezza raggiunto dai personaggi stessi. In *Meinnicht*, per esempio, i confusi sentimenti nutriti dagli individui circa l’imminenza di una svolta nel loro stato trovano espressione proprio in un tessuto di allusioni sfumate al carattere statico e circolare della storia che essi stessi stanno mettendo in scena. I personaggi non si limitano banalmente a commentare da una posizione neutrale, parallela a quella dello spettatore, la destrutturazione della linearità cronologica in cui si riflette con la massima evidenza l’intenzione antiperformativa del teatro di Danckwart; essi mostrano invece gli effetti concreti che l’impossibilità di qualunque sviluppo determina a carico della loro condizione¹², incardinando i riferimenti alla paralisi drammatica nel

¹⁰ *Im*, p. 18.

¹¹ Gesine Danckwart: *Heißes Wasser für alle*. Frankfurt am Main 2002 (pagina 3 del dattiloscritto).

¹² «PETER. Meine Geschichte beginnt jetzt. MIRA. Unsere Geschichte beginnt jetzt. IDIOT. Jetzt müssen Sie ein wenig auf mich achten. PROMPT. Jetzt beginnt meine Geschichte. IDIOT. Achtung bitte hier, hier ist jetzt ein Anfang gemacht. PETER. Bitte achten Sie jetzt auf mich. MIRA. Sie haben bitte jetzt ein Auge auf mich. IDIOT. Hallo bitte, würden Sie, ein wenig Konzentration auf mich. PROMPT. Bitte hier. MIRA. Hallo, Sie sollten mich nicht aus den Augen verloren haben» (Gesine Danckwart: *Meinnicht*, in: *Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke 12*, hrsg. von Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven. Frankfurt am Main 2002, pp. 145-170, qui p. 157).

graduale schiarimento del blocco sentimentale che inibisce qualunque relazione intersoggettiva, e che alla fine permetterà loro unicamente il nudo accertamento dell'essere al mondo, in assenza di qualsiasi più elaborata definizione identitaria. «Wir sind hier», come suona l'ultima battuta del pezzo¹³.

Gli esiti migliori dei lavori teatrali di Gesine Danckwart riguardano senz'altro la rappresentazione dei legami invisibili e tuttavia onnipresenti tra i compiti che gli individui sono chiamati a esercitare conformemente alle loro rispettive identità sociali e affettive e l'esistenza di un ramificato tessuto di nevrosi e ossessioni, tanto più pervasive quanto più appare chiara l'inadeguatezza dei singoli soggetti a svolgere quegli stessi compiti in modo soddisfacente. I cinque personaggi di *Täglich Brot* – il pezzo più noto tra quelli finora andati in scena, allestito per la prima volta a Jena nel 2001 – danno corpo fin dalla battuta iniziale («Ich habe Angst»)¹⁴ a un minuzioso registro di angosce saldamente incardinate in tutti i passaggi della loro vita quotidiana. La casa in particolare, associata all'immagine di un vissuto paralizzato nella ripetizione di gesti ritualizzati e privi oramai di qualunque rapporto con i bisogni reali di chi li compie, diventa il perimetro entro cui il soggetto deve verificare giorno per giorno la inarrestabile degradazione della propria vita interiore. Muri ridotti in pezzi, rubinetti irrimediabilmente allentati, operai irraggiungibili, valvole del gas pericolanti; lo spazio domestico appare dissociato dalla sua tradizionale funzione protettiva, del tutto coerentemente con il disfacimento delle reti affettive essenziali («Ich bin leer. Ich würde gerne abgeholt werden», dice Ulrich rappresentandosi nella tristezza di una carrozza ristorante di un intercity che lo riporta nel non-luogo della sua città al termine di una giornata di lavoro)¹⁵, e correlato esclusivamente alla percezione della crisi identitaria dei suoi abitanti. Se la competizione sociale impone uno stato di continuo autocontrollo e costringe a neutralizzare il valore della differenza individuale assumendo una maschera convenzionale costruita secondo gli imperativi dei codici di comunicazione dominanti (come non riconoscere l'obbligato ottimismo televisivo nel forzato entusiasmo di Nelke, lì dove cerca di accreditare se stessa come donna gioiosamente dinamica e perfetta-

¹³ *Ivi*, p. 170.

¹⁴ Gesine Danckwart: *Täglich Brot*, in: *Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke 14*, hrsg. von Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven. Frankfurt am Main 2004, pp. 227-251 (qui p. 229).

¹⁵ *Ivi*, p. 250.

mente in pace con se stessa?)¹⁶, la vita privata deve inevitabilmente arretrare di fronte alla necessità di una autorappresentazione persuasiva, degradandosi come puro raccoglitore delle angosce generate dall'enorme sforzo di quella messinscena. Questa sensazione strisciante di inabilità rispetto alle attese dell'ambiente si rispecchia nella nevrosi dell'igiene, tipica dei personaggi di Danckwart. Dettagliate rassegne dei più efficaci deodoranti in circolazione si alternano a resoconti di interminabili sessioni di pulizia domestica. Il senso di colpa prodotto dall'incapacità di corrispondere a schemi sociali percepiti come inderogabili impedisce un retto intendimento della natura repressiva di quegli stessi schemi e induce a cercare un mezzo provvisorio di compensazione e di autovalorizzazione nella cura ossessiva delle superfici sottoposte all'accertamento critico degli altri. L'identità stessa tende a confondersi con il grado di pulizia che il parlante riesce a dimostrare tanto sul corpo, quanto nello spazio soggetto al suo controllo; la storia personale si intreccia in maniera indissolubile con il ricordo degli strumenti di pulizia adoperati nel corso della propria esistenza («Oft habe ich auch eine Vergangenheit. Ich bin ja eine der wenigen, die noch eine Vergangenheit haben. Meine Vergangenheit ist ein traditionsreiches Shampoo, das schon meine Mutti an mir angewendet hat»)¹⁷. Alla fine l'angoscia dello sporco fagocita ogni altro interesse e occupa per intero i pensieri del soggetto, il quale fa del mantenimento dell'igiene e dell'ordine un'autentica strategia esistenziale e un programma di azione quotidiana¹⁸.

La revoca degli elementi identitari non immediatamente utilizzabili per rafforzare la propria posizione nella "guerra di tutti contro tutti" che insanguina l'esistenza collettiva getta evidentemente i soggetti parlanti in uno stato di perplessità e confusione sul principio stesso di realtà, portan-

¹⁶ «Ich bin stolz. Ich bin so stolz auf mich. Ich glaub es nicht. Ich habe eine Überwindung gemacht, und jetzt bin ich stolz. Hallo, ich freu mich. Ich bin, hallo, sehen Sie mich. Ich sollte jemanden anrufen, damit er sich mit mir freut, ich, wer hätte das von mir erwartet. Ich freu mich so. Ich bin, hallo, ich bin es, erkennen Sie mich, nein, natürlich nicht, ich bin jetzt ja ein bißchen etwas anderes» (*ivi*, p. 239).

¹⁷ *ivi*, p. 233.

¹⁸ «Ich habe den Boden gefegt und gewischt. Ich habe hinter dem Sofa gekehrt und zwischen den Kabeln der Anlage mit einem feuchten Tuch Flusen entfernt. Ich habe den Tisch poliert und den Staub aus den Glasschalen der Lampe. Ich habe die Türen abgewischt und den Abtreter ausgeschlagen. Ich habe den Kühlschrank von außen und von innen gesäubert und das Eisfach abgetaut. Ich habe die Wasserflecken auf den Kacheln über dem Waschbecken weggeputzt. Ich habe im Schlafzimmer staubgesaugt und frische Bettwäsche aufgezogen. Ich habe eine Maschine mit Weißwäsche gestartet und ein paar Blusen und eine Hose gebügelt» (*ivi*, pp. 238-239).

doli a dubitare radicalmente dei fondamenti elementari della loro condizione. Il cedimento delle forme occasionali di ricomposizione superficiale (la pulizia, appunto, o l'ebbrezza liberatoria procurata dall'alcol, un'altra costante nei comportamenti dei personaggi di Danckwart) genera *lapses* verbali non più revocabili, dai quali l'individuo è portato a una comprensione definitiva della propria dissociazione, senza che peraltro da tale comprensione possa conseguire alcun serio tentativo di risoluzione. In *Überall in der Badewanne wo nicht Wasser ist*, un monologo che secondo le indicazioni esplicite di Danckwart deve essere recitato da «un'attrice in grado di parlare velocemente» (allo scopo appunto di rafforzare sia l'impressione di caos e dispersione dell'identità, sia la sensazione che tale caos segua una linearità necessaria, uno sviluppo causale e geometrico che lo rende di fatto, sia pure in negativo, un modello attendibile di interpretazione della realtà), il testo passa senza soluzione di continuità dalla prima alla terza persona, spezzando gradualmente tutti gli elementi di consistenza ai quali il personaggio potrebbe sostenersi¹⁹. Alla fine non rimane, ancora una volta, che la purificazione del corpo come unica strategia per ripristinare il controllo almeno sugli elementi di superficie della propria identità. Qui peraltro il ritmo del lavaggio non è più soltanto una tecnica perfezionata in modo sempre più raffinato, ma è diventato una forma vera e propria di esperienza e di conoscenza del mondo. Lo spazio e il tempo della vita si riducono per la protagonista al paio di metri della vasca da bagno e ai regolari intervalli che trascorrono da un rituale di lavaggio al successivo:

Ich habe einen Rhythmus fürs Haarewaschen – ganz regelmäßig. Ein System, das ich immer einhalte. Ich wasche sie alle vier Tage, wobei im Zählrhythmus eine kleine Lüge enthalten ist. Von Montag bis Donnerstag sind es natürlich vier Tage, aber die Zeitdauer ist nur drei Tage. Dreimal 24 Stunden. Drei Tage und drei Nächte. Zweiundsiebzig. Zweiundsiebzig Stunden. Wenn man sich immer um die selbe

¹⁹ «Als junges Mädchen waren ihre Haare im Sommer hellblond, von der Sonne gebleicht. Strandsonne und Meereswasser. Im Winter schimmerten ihre Haare rot. Braun, rot, schwarz, blond. Sie sind dann nie wieder so geworden wie sie wirklich sind. Oder wie sie waren. Weil jetzt färbe ich sie ja schon so lange nicht mehr, dann müßten sie jetzt ja eigentlich so sein, wie sie gewesen wären auch ohne die Farbe. Ich bin aber überzeugt, daß sie sonst anders wären. An einem blauen Sonntagnachmittag hielt er ihre Hand. Er hielt meine Hand und wir schauten uns in die Augen» (Gesine Danckwart: *Überall in der Badewanne wo nicht Wasser ist*. Frankfurt am Main 1998, pp. 1-2 del dattiloscritto). Il pezzo è stato rappresentato per la prima volta nel maggio 2000 presso il "Niedersächsisches Staatstheater" di Hannover.

Uhrzeit die Haare waschen würde. Wenn ich etwas Besonderes vorhabe, wasche ich mir die Haare auch einen ganzen Tag früher für einen Anlaß oder ich halte den fünften Tag noch aus und wasche sie dann erst passend zum Ereignis. [...] Es gibt also eine Woche in der man sich dreimal und dann zwei Wochen in denen man sich zweimal die Haare wäscht. Jeder Tag kommt einmal dran, bis wieder Montag ist. Dann sind drei Wochen vorbei. Ein Tag ist vorbei, wenn man sich die Zähne geputzt hat.²⁰

In *Heißes Wasser für alle*, un lungo monologo strutturato in diverse sezioni su argomenti disparati, Danckwart focalizza ancora una volta la difficoltà di ricavare un'identità stabile dal complesso disordinato delle esperienze individuali, e sviluppa dal presupposto dell'inconsistenza dell'Io parlante un discorso critico di notevole efficacia sul carattere fittizio delle enunciazioni verbali che danno corpo alla messinscena teatrale. Se l'Io non è che la concretizzazione delle angosce generate dalla pressione dell'ambiente (e se quindi non è possibile più che una ricostruzione deduttiva della propria identità, a partire da dati di fatto contingenti e in costante trasformazione)²¹, il potenziale comunicativo di cui ciascuno dispone ha come unico oggetto la ripetizione all'infinito delle angosce e delle ossessioni che paralizzano la vita interiore, in un circuito chiuso e sempre più oppressivo, sempre in prossimità della soglia del silenzio e della pazzia. Il soggetto può al limite intervenire sulle forme della comunicazione, disponendone variazioni di superficie. Il contenuto, però, non può che riguardare autoriflessivamente l'invulnerabilità del carcere delle nevrosi individuali²². In capo e in coda a ogni enunciazione, insomma, chi parla non ri-

²⁰ *Ivi*, p. 1 e p. 4.

²¹ Per esempio in questa sezione, in cui il parlante non può che inferire da circostanze esterne le informazioni elementari di cui ha bisogno per valutare il proprio stato: «Es muß noch entschieden werden, ob ich hier drin aus Gnade sitze oder es ein Gefängnis ist. Aber nach welcher Konvention, nach welcher Konvention könnte man mich hier drinnen halten. Ich bin nicht gefesselt und meine Notdurft schein ich nicht in diesem Raum zu verrichten. Es muß mir also gestattet sein, mich für meine Notdurft aus dem Raum zu begeben. Vielleicht auch Ausgang. Vielleicht gewährt man mir Ausgang, um meine Einzelhaft abzumildern. Es wäre dann keine Einzelhaft sondern eher der Luxus der Einzelzelle. Mein Körper scheint unversehrt, wenn eine Folter angewendet wird, dann keine physische» (Gesine Danckwart: *Heißes Wasser für alle*, cit., p. 9).

²² «Es ist überhaupt unmöglich sich von sich zu entfernen, ab jedem Alter überhaupt ist es unmöglich sich von sich zu entfernen, am lächerlichsten ist der, der immer glaubt, sich von sich entfernen zu können, und der dann auch noch von diesen Dingen redet, am lächerlichsten ist derjenige, der von den Dingen, mit denen er sich von sich zu entfernen sucht, auch noch redet, der Redende, der glaubt, sich damit zu entfernen, ist der

trova che se stesso, la moltiplicazione del proprio volto atterrito come in una vertiginosa parata di specchi deformanti. Il monologo è in quest'ottica l'unica opzione possibile; l'angoscia il solo oggetto verbalizzabile. Il personaggio di *Heißes Wasser für alle* non coltiva alcuna illusione circa la reversibilità di questo processo²³ e si risolve coerentemente, non potendo razionalizzare la propria esistenza, a impegnare tutte le energie nella riduzione del proprio corpo a segno espressivo, a cifra simbolica del malessere. Se la parola non dà altre informazioni che l'onnipresenza dell'Io, l'unica valida affermazione di volontà consiste allora paradossalmente nella negazione dell'Io stesso, nella rinuncia definitiva a tutte le mediazioni verbali e nell'esibizione del corpo come involucro vuoto, segno di enunciazione immediata, non intenzionale e non verbale di un dolore non più tollerabile. Di qui il motivo dell'anoressia, che in Danckwart appare peraltro strettamente correlato anche al rifiuto dei meccanismi di controllo imposti dall'ambiente e alla loro sostituzione con una strategia di autocontrollo interamente subordinata alla volontà personale:

Ich habe endgültig beschlossen und nicht nur beschlossen, nein, auch angefangen, diese Nahrung zu verweigern. Es muß ein Anfang gemacht werden von jemandem und das bin darum ich. [...] Hier ist endgültig Endstation. Hier kommt nichts mehr rein. Es reicht. Es reicht mit diesem Körper, der immer weiter und größer wachsen und werden will. [...] Für mich bitte nicht mehr. Ich steige aus, aus diesem Kreislauf.²⁴

Il circuito del disagio si serra implacabilmente sull'individuo, prolungandosi dal deserto dello spirito alla mortificazione del corpo. Lo svuotamento di tutti i residui soggettivi è l'ultima strategia ancora praticabile per esprimere la tensione, estenuante e regolarmente frustrata, verso la conquista di una nuova intensità identitaria e di una più vera profondità delle relazioni affettive.

lächerlichste überhaupt, wir können also im besten Falle Monster unsrer Originalität werden, ohne davon zu reden» (*ivi*, p. 12).

²³ «Hier wird mitgeteilt, da wo es landet, bin aber schon wieder ich. Durch diese permanenten Gespräche wird also kein Fortschritt, der äußerlich in irgendeiner Form feststellbar wäre, erreicht. Ein Informationsfluß ist immer nur ein scheinbarer, sämtliche Informationen sind uns schon bekannt, wir sind eine vollkommen ausgetauschte Gruppe, wir können uns nur mit Tricksen überraschen, ich könnte mir einen Brief schreiben, verstecken und in einem anderen Lebensalter damit überraschen (*ivi*, p. 6).

²⁴ *Ivi*, p. 23.