

Per una scena che contagia, dai Persiani di Eschilo ad oggi

di
PAOLO PUPPA

Disordine e ordine. Teatro e contagio, tema quanto mai adatto in tempo di pandemia, quando i palcoscenici tendono a chiudersi. La morte del teatro, tante volte ipotizzata e attesa, adesso sembra plausibile, in quanto i sipari paiono sigillarsi ermeticamente dappertutto. Li si rimpiazza magari con nuovi e vecchi *media*, dalla serie televisiva al docu-sceneggiato e alla video performance, tutto purtroppo on line. Surrogato o nuova dimensione questo teatro da asporto? *Escamotages* o gesti del futuro? Per adesso limitiamoci a tenere ben presente la fortissima ostilità che la ribalta nutre nei riguardi di pesti e di simili flagelli. Ma, nella storia della relazione disturbata tra palco e contagio, c'è da considerare innanzitutto l'incertezza tra visioni culturali diverse riguardo alla peste stessa, vista quale dinamicità assoluta, caos distruttivo, entropia senza limiti oppure all'opposto quale occasione di un ordine sistematico, di una stasi organica e centripeta. Per la prima interpretazione parto da un evento, piccolo ma clamoroso. Il 6 aprile del 1933, una novantina di anni fa, in un'aula della Sorbonne parigina Antonin Artaud tiene una conferenza-performance dal titolo *Le théâtre et la peste*, nocciolo da cui si origina il successivo *Le Théâtre et son double*. Già nel titolo, la coordinata *e* diviene di fatto verbo ausiliare, in quanto teatro è peste e viceversa. Poiché entrambe queste realtà sono rivelazione. Se la peste in quanto malattia portata all'eccesso determina una crisi totale dopo cui non rimane altro che la morte o la purificazione assoluta, anche il teatro si risolve in malattia, dal momento che rappresenta l'equilibrio supremo, non raggiungibile senza distruzione. E in questo Artaud raggiunge i vertici polemici della patristica cristiana contro la scena dal Medioevo al

tardo Rinascimento¹. Li unisce insomma la mobilità totale, una pulsione irrefrenabile, una sorta di accelerazione comunicativa, di smascheramento totale nei riguardi del pubblico, e di moltiplicazione di disordine. Artaud accompagnava le proprie parole con una gesticolazione fremente e alla lettera impressionante. Al suo delirio assiste pure, seduta in mezzo agli spettatori, in una sala eccitata, divertita e sghignazzante come in una serata futurista, una testimone d'eccezione come Anaïs Nin. La giovane scrittrice americana ne parla infatti con trasporto nel suo *Diary*, là dove descrive il conferenziere mentre mima le sofferenze di un appestato: «Il suo viso era contratto dall'angoscia, e il sudore gli inumidiva i capelli. I suoi occhi si dilatarono, i muscoli si contrassero, [...]. Era in agonia, gridava, delirava. Stava recitando la propria morte, la propria crocefissione»². Ne nasce una controversa relazione, minata alla base da una differente propensione sessuale dell'artista francese, mescolata a dipendenze tossiche e a velleità ascetiche. Ma all'interno del discorso, visionario e liricamente acceso, di un invasato affiorano immagini suggestive e folgorazioni teoriche che hanno scosso epistemi³ e pratiche teatrali del secolo breve. Ascoltiamo per un attimo allora Artaud:

Il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif. [...] Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit. [...] l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se

¹ Cfr. *La fascinazione del teatro*, a cura di FERDINANDO TAVIANI, Roma, Bulzoni, 1970.

² ANAÏS NIN, *Il diario*, vol. I. 1933-1934, Milano, Bompiani, 1977, trad. di Valentina Vezzoli, pp. 224-225. (ed. americana: *The diary of Anaïs Nin : 1931-1934*, edited and with an introduction by Gunther Stuhlmann, New York, The Swallow Press : Harcourt, Brace & World, 1966). E la scrittrice soffre di un simile spettacolo: «Ma che trauma vedere un poeta sensibile a confronto con un pubblico ostile», ivi, p. 226.

³ Per inciso, il primo e unico spettacolo del *Teatro della crudeltà* da intendersi non come un teatro dell'inconscio, ma, anzi, quale forma di lucidità e di consapevolezza, sarà, nel 1935, la tragedia *Les Cenci*, che Artaud ricava da Shelley e Stendhal. Cfr. la recente edizione italiana, nella traduzione e nell'adattamento del grande regista Gennaro Vitiello, ANTONIN ARTAUD, *I Cenci. Tragedia in quattro atti e dieci quadri dopo Shelley e Stendhal*, Introduzione di RINO MELE, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2020.

voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie; [...] elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'ils n'auraient jamais eue sans cela⁴.

Artaud vede nella peste insomma l'opportunità liberatoria di uno svelamento, di un azzeramento- rinascita, in quanto sotto l'azione incalzante del virus si verifica una *inversio ordinis*, mentre pulsioni socialmente rimosse erompono con la stessa violenza con cui le vesciche gonfiano i corpi: «le fils, jusque-là soumis et vertueux, tue son père; le continent sodomises ses proches. Le luxurieux devient pur»⁵ L'anno dopo pubblica *Héliogabal ou L'anarchiste couronné*⁶. Si tratta di un racconto fantastorico e insieme di una favola gotica, di un *divertissement* anglobizantino, sulla scia tardiva della *Salammbô* di Flaubert (1862) o della *Salomè* di Wilde (1891), centrato sul re pederasta e incestuoso che posto sul trono di Roma tenta di trasformare l'impero in un immenso bordello, nel trionfo dell'anarchia conciliando tra loro identità contrarie, il genere maschile e quello femminile, Apollo e Astarte, la luna. Parabola drammatica, proiezione identitaria onirica, col protagonista destinato ad una deriva sconosciuta, ucciso in una latrina dai suoi soldati, col sangue che si mescola agli escrementi. E il cadavere suo e della madre, dopo un'esposizione oscena nella piena nudità, vengono gettati nelle fogne. Se il *focus* del libro risiede nella connessione tra de-generazione e inter-generazione, a saldare i due aspetti sta l'ossessione del corpo senza organi, senza orifizi, ripresa poi negli anni settanta da Deleuze e Guattari⁷. Ebbene,

⁴ ANTONIN ARTAUD, *Le théâtre et la peste*, in Idem, *Oeuvres complètes*, tome IV. *Le théâtre et son double. Le théâtre de Séraphin. Les Cenci*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 33-39. Da notare che il testo viene pubblicato innanzitutto ne «La nouvelle revue française», n° 253, 1 ottobre 1934, poi revisionato nel passaggio in volume nel 1938, ivi, p. 344. Il tomo IV° fa parte dei 26 volumi delle *Oeuvres complètes* a partire dal 1956 sino al 1994, l'anno dopo la morte della meritevole e devota curatrice, Paule Thévenin. L'edizione italiana Einaudi, datata 1968, anno certo significativo, si deve alla curatela di Guido Neri, che ne firma pure la *Nota introduttiva*, e di Gian Renzo Morteo, prefazione di Jacques Derrida.

⁵ Ivi, p. 30. Nell'ormai sterminata letteratura critica su Artaud e il teatro, per la molteplicità degli indirizzi di poetica e la connessione colla scena, cfr. FRANCO RUFFINI, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, il Mulino, 1996.

⁶ ANTONIN ARTAUD, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Denoël & Steele, 1934, con sei illustrazioni di André Derain.

⁷ GILLES DELEUZE-FELIX GUATTARI, *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*. Introduzione

tre anni dopo la pubblicazione di quest'ultima perlustrazione antifreudiana, e sempre in area transalpina, Michel Foucault pubblica *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, nel cui terzo capitolo, dedicato all'epidemia, descrive le precauzioni prescritte nel diciassettesimo secolo contro il diffondersi della malattia. Dunque, la città, divisa in quartieri governati da un intendente, deve venir chiusa e nessuno può uscirne, restandosene al proprio posto. Ogni movimento deve pertanto essere controllato, ogni evento regolato da severe normative⁸. Evitando i rischi della confusione e del caos, bloccando ogni attività, in una strategia fondamentalmente negativa⁹ si riparte in un certo senso da zero, e si prefigura allo stesso tempo una funzione pedagogica da parte di un educatore che coincide con chi istituisce l'ordine e la disciplina¹⁰. E questo perché la peste, penetrando nel tessuto cittadino, lo polverizza, tra individui che si smascherano, si imbestiano e perdono la loro identità, ossia auto-controllo. Ma cos'è allora la peste? Ordine o disordine?

Nella scrittura. Nella storia del mondo la peste va e viene di continuo, assumendo di volta in volta nomi diversi. Dall'antichità ai giorni nostri, il propalarsi inarrestabile del morbo che colpisce proprio il territorio cittadino, diviene una memoria collettiva, deposito negli archivi dell'inconscio ansiogeno ma fascinioso. Sinistre tracce, in cui Dio pare assente o peggio adirato, orizzonte cupo e quasi presago di una virtuale dissoluzione della specie¹¹. Ora le arti, in particolare letteratura e teatro, parola scritta e battuta orale, reagiscono in maniera dissimile

e traduzione di ALESSANDRO FONTANA, Torino, Einaudi, 1977 (ed. fr., *L' Anti-Oedipe: capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972). Su questi temi, cfr. LORENZO CHIESA, Antonin Artaud. *Verso un corpo senza organi*, Verona, Ombre Corte, 2001.

⁸ «contro un male straordinario, si erge il potere; esso si rende ovunque presente e visibile; inventa nuovi ingranaggi; ripartisce, immobilizza, incasella; costruisce per un certo tempo ciò che è contemporaneamente la controcittà e la società perfetta», cfr. MICHEL FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. di Alceste Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976, p. 223 (ed. francese: Paris, Gallimard, 1975).

⁹ «arrestare il male, interrompere le comunicazioni, sospendere il tempo», ivi, p. 228.

¹⁰ Da distinguere però, secondo il filosofo, tra il sistema autoritario, che detta regole e disciplina l'intera esistenza, e quello libertario, che esce dal ruolo contestandolo privilegiando l'empatia col destinatario, come nel contesto sessantottino.

¹¹ Sempre valido il contributo al tema nel volume postumo (l'autore è mancato nel 1965) di ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo: contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di CLARA GALLINI, Torino, Einaudi, 1977.

a questa persistenza. La carta, infatti, o meglio la scrittura comunque materialmente strutturata, ospita spesso la pandemia, le offre spazio senza timore, magari a raccontarne apparenti trionfi apocalittici e poi salvifici decorsi. Perché la morte moltiplicata, che annienta l'individualità della fine, la sua sacra entelechia, assume una valenza medusea, insostenibile a vedersi materialmente. Tucidite, nel secondo Libro della sua *Guerra del Peloponneso*¹², all'inizio della grande guerra del Peloponneso contro Sparta (dal 431 al 404 a.C., anche se la sua trattazione si ferma al 411), esamina con lucida freddezza gli orrori e i lutti del flagello che colpisce Atene nel 430. I Lacedémoni invadendo le campagne dell'Attica spingono la popolazione rurale dentro le mura, sovrappopolando la città e determinando il contagio. Lo storico ne studia appunto in modo oggettivo cause, sintomi, effetti. In particolare, passa in rassegna rimedi quali i pellegrinaggi ai santuari, il consulto degli oracoli, uccelli e quadrupedi, rivelatisi ben presto palliativi inadeguati. I cadaveri stipati ovunque agevolano nel frattempo la furia della piaga, colla conseguente indifferenza cinica verso le leggi sacre e profane, in uno sfrenato e febbrile tripudio dei sensi. Un montaggio del genere costituisce di fatto un prototipo fortunato, in quanto fa testo per successive riprese. Così, sulla medesima peste ateniese torna nel I° secolo a.C. il poema latino, epico-filosofico, *De rerum natura* di Lucrezio nel sesto e ultimo libro, esattamente nei vv. 1090-1286, congedo eloquente dell'opera. Vi domina infatti una terrificante descrizione degli effetti dell'epidemia, tra immagini di inarrivabile pathos portate in primo piano a suggellare una visione del mondo disforica. In questi esametri, scelti appositamente dal poeta scienziato, dilaga infatti il dolore rendendo arduo il distacco prospettato della razionalità epicurea, che vorrebbe liberare l'uomo dal timore degli dei e della morte. Il motivo epidemico si ripresenta insomma spesso al centro della scrittura, magari a ridosso di esperienze traumatiche, quasi che la narrazione serva a spiegarle e ad esorcizzarle per il futuro. A sua

¹² Dopo il ventennale esilio, imposto allo storico-stratega per non aver saputo o potuto difendere Anfipoli in Macedonia, e tornato ad Atene, Tucidite procede all'elaborazione della sua *Storia*, interrotta dalla morte, avvenuta con ogni probabilità prima del 395 a. C. e rimasta pertanto senza titolo e senza distinzione negli otto capitoli, intervento operato dai bibliotecari alessandrini, cfr. EZIO SAVINO, Introduzione a TUCIDITE, *La guerra del Peloponneso*, a cura di Idem, vol. I, Milano, Guanda, 1978, pp. VII-LV.

volta Boccaccio nel *Decameron*, scritto tra il 1349, ossia l'anno dopo la peste nera che aveva infestato e terrorizzato l'Europa intera, causando nella sola Firenze e dintorni centomila morti, secondo quanto riporta il romanzo medesimo, e il 1351-1353, nella *Cornice* introduttiva la circonda coi meravigliosi racconti terapeutici e escapistici. Con un salto vertiginoso di secoli, ecco ancora *A Journal of the Plague Year*, romanzo storico di Daniel Defoe pubblicato anonimo nel 1722, che ricostruisce, attraverso la voce di un semplice sellaio, la peste londinese del 1665. Manzoni ne *I promessi sposi*, revisionati nella versione 1827 e precipuamente nei capitoli dal trentunesimo almeno fino al trentasettesimo colla pioggia benefica che spazza via il morbo, apre un affresco sulla peste a Milano del 1630, flagello che, portato dai Lanzichenecchi, ne decima la popolazione. Scenari iconici degni di Delacroix o di Géricault, tra episodi di crudeltà efferata e squarci di struggente lirismo, come l'epifania della piccola Cecilia esanime e adagiata con cura dalla madre stravolta sul carro delle salme. Qui avanza il povero Renzo in cerca della sua Lucia, tra monatti e carri stipati di salme in oscena esibizione di sé. Ma il contagio può venir declinato su registri allegorici, come la tradizione del genere distopico, vedi il racconto *The scarlet plague* di Jack London datato 1912, un'umanità regredita all'età della pietra in seguito a una catastrofe epidemica, o *The road* di Cormac McCarthy nel 2006 dove un padre e un figlio si aggirano in un desolato e invivibile *milieu* post apocalittico a caccia di cibo. In precedenza, ne *La peste* del 1947, ambientata a Orano, una località della costa algerina, l'autore Albert Camus si serve della dilagante epidemia quale metafora dell'incubo nazista da poco vissuto in Europa. Qui, i malati muoiono lontani dalle famiglie, mentre i cerimoniali funebri risultano vietati, rimpiazzati da sepolture immediate e irrituali. Gabriel García Márquez nel suo *Cien años de soledad* del 1967 inventa un paese immaginario, Macondo, al cui interno colloca la vicenda secolare di una famiglia, i Buendía. Il male vi appare sotto forma di peste dell'insonnia, in grado di cancellare la memoria e di produrre solo caos nella vita sociale. In *Ensaio sobre a Cegueira* del 1995, José Saramago sceglie invece la cecità quale variante misteriosa del male contagioso.

In scena. Poco a teatro, in compenso. Sorgono le chiese piuttosto, grandi ex-voto simbolici, come la Basilica del Redentore nella Giudecca veneziana,

iniziata da Palladio nel 1577 (a due anni dalla terribile peste che aveva ucciso 50 mila veneziani, in pratica uno su tre) e quella della Salute avviata nel 1631 su progetto di Longhena, l'anno dopo un analogo flagello che ne aveva eliminato 80 mila e 600 mila in terraferma. Si erigono templi votivi, dunque, mentre si chiudono teatri a quel tempo aziende effettive, gestite dalle famiglie di grandi impresari nobili, vedi ad esempio i vari Tron, Grimani e Vendramin. Perché il palcoscenico viene bandito in quanto luogo altamente contagioso e oltraggioso in tempo di morte collettiva. Si pensi al 1642, quando in Inghilterra, alla vigilia della guerra civile, i puritani impongono la chiusura delle sale, determinata anche da motivi ideologici e morali, per ben diciotto anni fino alla restaurazione monarchica del 1660. Altre volte capita che le compagnie teatrali siano obbligate ad abbandonare le città, colpite dalla peste, traferendosi altrove. Si pensi alla Compagnia degli Accesi, capitanata da Drusiano e Tristano Martinelli, che da Mantova raggiungono Anversa e Parigi, portandovi il personaggio di Arlecchino e introducendovi la lezione della commedia dell'arte italiana¹³. È, questa, l'esperienza della tournée, ora libera scelta delle grandi star otto-novecentesche, basti pensare ad Adelaide Ristori che a metà dell'800 gira il mondo, ora emigrazione imposta da eventi dolorosi, come l'esodo di artisti europei verso gli *States* per salvarsi dalla persecuzione razziale degli anni trenta.

Meno numerose, pertanto, le occorrenze in cui il palco osa accogliere l'epidemia in diretta. *Il banchetto al tempo della peste* di Aleksandr Sergeevic Puskin edito nel 1832 rievoca l'epidemia del 1830, col convito che si erge con iattanza contro la morte, tra brindisi sollecitati dal giovane protagonista all'amico da poco caduto e canzoni per elaborare un lutto collettivo. Tanta *hybris* non fa altro però che richiamare le ombre della madre e della moglie defunte. Altrove, il morbo può travestirsi di altri sintomi e di untori diversi, come alla fine del secondo millennio l'Aids, in *Angels in America* di Tony Kushner del 1991. In cambio, colla musica la scena se la intende spesso, magari per funzioni apotropaiche, terapie per scacciare tremori e terrori, per distrarre menti e consolare animi e corpi. In certi casi, la pestilenza

¹³ Sul grande attore che impone la maschera di Arlecchino in Europa, cfr. SIRO FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventura di Tristano Martinelli attore*, Bari, Laterza, 2006.

incide per ristrettezze strumentali e vocali selezionando strumenti ed esecutori, determinando un teatro povero. Ovviamente, alle nostre spalle e nelle nostre radici cova e pulsa il mito teatrale di *Edipo Re*, al debutto nel teatro di Dioniso, ad Atene, probabilmente intorno al 425 a. C. La scena viene collocata a Tebe, colpita da una terribile epidemia, (e infatti in apertura della tragedia i primi versi sono occupati da piante e invocazioni nel fumo sacrificale), memoria recente. Il re, che ha già salvato la città dalla minaccia della Sfinge, tenta di nuovo di curarla, indagando sulle cause del contagio, fino a scoprirsi mostruoso e inconsapevole responsabile del male che incombe. Edipo si rivela di fatto autentico *pharmakos*, male e terapia insieme, nel solco della connessione tipica delle culture primitive, dove il guaritore è di solito un ex malato¹⁴, ma anche ossimoro tra giudice che indaga e reo. Genere misto, il suo, *detection* e dramma giallo¹⁵. Ma non si trascuri il fatto che Edipo paga lo scotto del suo essere straniero in patria. E la condizione di straniero può fungere da capro espiatorio, spesso additato quale untore, vedi la manzoniana *Colonna infame*, appendice storica all'edizione 1842 del romanzo. Solo che rispetto all'antico e all'arcaico, man mano che si avvanza nel tempo viene a cadere l'ambiguità del segno tra *pharmakon* e *catharsis*, tra veleno e medicina, tra vizio e virtù: sparisce il secondo elemento in effetti, per cui il tutto si riduce a mero rituale di espulsione del diverso, per allontanare dalla comunità il rischio della contaminazione. Il reietto non è più anche il salvatore¹⁶, trasformato in «stereotipo culturale, presente nella psicologia e nell'immaginario delle comunità umane [...] fortemente implicato (e per questo rigido) nei processi di costruzione dell'identità dei popoli, delle comunità etniche e in quelle nazionali»¹⁷.

¹⁴ Cfr. MARCEL MAUSS-HENRI HUBERT, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, Paris, P. U. F., 2019. Il testo rappresenta il saggio originale di un secolo prima, edito nella rivista parigina fondata da Émile Durkheim nel 1898, «L'année sociologique» 1902-1903.

¹⁵ Sempre valide a tale proposito le annotazioni di FRANCIS FERGUSON, *Idea di un teatro*, traduzione di Raul Soderini, Milano, Feltrinelli, 1952, pp. 21-54. (ed. americana: Princeton, Princeton University Press, 1949).

¹⁶ Per la complicità tra comunità e reietto, cfr. almeno RENÉ GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

¹⁷ Cfr. REMO CESERANI, *Sulle orme dello straniero: frammenti di ricerca e problemi di metodo*, in *Lo straniero*, a cura di MARIO DOMENICHELLI-PINO FASANO, voll. 1 e 2, Roma, Bulzoni, 1997, vol I, p. 311.

Appestato in quanto straniero. Pregiudizi ormai di lunga durata accumulati intorno a questa figura, sottoposti ad accelerazioni e variazioni semantico-ideologiche assicurate da macchine narrative, si pensi a *Othello* e alla sua arte seduttiva nei riguardi di una donna bianca grazie all'affabulazione delle sue peripezie. E del resto si tratta di un fantasma dell'immaginario di lunga durata, in qualche modo originario, in natura, nel mondo animale, là dove si perimetra il proprio territorio, riproposto pure agevolmente nel mondo dell'infanzia. Lo straniero che arriva da fuori è di volta in volta elemento positivo, educatore-stimolatore, o al contrario minaccia traumatica. Opposizione che in fondo può essere ricondotta alla dicotomia antropologica e sociologica tra comunità migranti e sedentarie. Ma «l'esigenza di alterazione si intreccia inestricabilmente a quella di identificazione: identità e alterità sono dimensioni costitutive del <<noi>>»¹⁸. Del resto, nell'aura che circonda(va) lo straniero, compreso evidentemente Edipo, non mancano implicazioni erotiche, come testimoniano Enea alla corte di Didone, Teseo a Creta, Giasone nella Colchide, in grado di suscitare amori travolgenti. Da qui la fascinazione indubbia esercitata dallo stesso, per quel misto di attrazione e mitizzazione circa la libertà dei costumi in ambiti diversi rispetto al territorio ospitante. Basti considerare, alla fine del secolo breve, il monologo, *La nuit juste avant les forêts*, di Bernard-Marie Koltès del 1977. Qui, il protagonista, un giovane straniero alla disperata ricerca di una stanza che lo ripari dalla notte sotto una pioggia devastante, nel suo ruminare, attraverso l'invocazione di un compagno, appetiti e emarginazioni, desideri e umiliazioni subite, costituisce un perfetto simulacro in tal senso, declinato però quale fantasia di abiezione¹⁹. Nel trattamento negativo della figura, rientra di diritto *L'étranger* di Albert Camus, del 1942, costruito in modo da far emergere una condizione anaffettiva, a partire dalla morte della madre, svelando un' estraneità totale rispetto ai sentimenti e ai valori dagli altri, sino all'omicidio gratuito di un arabo, solo perché c'era il sole. Si potrebbe

¹⁸ Ivi, p. 314. Cfr. pure *Lo straniero, ovvero l'identità culturale a confronto*, a cura di Maurizio Bettini, Roma-Bari, Laterza, 1992 e per le connessioni colla scena Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011.

¹⁹ BERNARD-MARIE KOLTÈS, *Combat de nègre et de chiens-La nuit juste avant les forêts*, Paris, Stock, 1980.

inquadrare una simile variante nel concetto freudiano di *Unheimlichkeit*, magari secondo lo schema di Julia Kristeva: lo straniero, in quanto sradicato e privo della identità originaria, spunta in noi stessi, facendo affiorare le nostre pulsioni nascoste, le nostre debolezze²⁰. Come dimostra la storia di Dioniso nelle *Baccanti* euripidee, del 403 a. C., contrastato con furia compulsiva dal povero Penteo, che si rifiuta di riconoscerlo in quanto Dio e si riduce poi a travestirsi da donna per essere infine sbranato dalle donne, e dalla stessa madre Agave. D'altra parte, lo straniero consente una prospettiva straniata ogni volta che si intende contestare l'esistente. L'illuminismo conosce spesso tale mascheratura, dalle *Lettres persanes* di Montesquieu del 1721 ai severi 'foresti' nella scena goldoniana. Così, la parlata levantina seria di Isidoro che condanna le pratiche femminili dispendiose ne *Le done di casa soa* del 1755, così il ricco Alì, disgustato dai castrati d'opera, ne *L'impresario delle Smirne* del 1759. Ma lo ritroviamo quest'occhio innocente e malizioso nell'orizzonte novecentesco, tra lo straniamento auspicato nella scena da Brecht e la categoria dell'*ostranenie* dei formalisti russi. In una parola, lo straniero è da sempre portatore di uno sguardo diverso e non integrato, alla lettera *esotico*, secondo l'etimologia del termine. Se porta il caos nel micro mondo statico e chiuso in sé, questo sradicato e senza patria esprime pure istanze di verità. Ci obbliga a confrontarci colla percezione dell'altro, quasi a cogliere il proprio volto nell'occhio altrui, senza più le nostre abitudini, ossia gli automatismi narcistici e auto protettivi. Porsi fuori, insomma, per vedere meglio e vedere nuovo. Ora, la demonizzazione dello straniero inizia, come si sa, dai Greci dopo le invasioni persiane, vedi la *Medea* euripidea con tutta la sua minacciosa diversità. Il vocabolo escogitato *Barbaros* rimanda ironicamente ad un'origine orientale e fa risuonare per "onomatopea imitativa e reduplicativa"²¹ un linguaggio non articolato e un parlante eterofono, di conseguenza incomprensibile. *Barbaros* finisce per coincidere col non umano, coll'altro con cui risulta impossibile entrare in relazione, condannabile pertanto nell'atto interlocutorio. Dunque, straniero, innanzitutto chi si esprime in un'altra lingua, vanificando in tal modo la fatica fatta da ognuno di noi per assimilare l'idioma materno, il vocabolario

²⁰ Cfr. JULIA KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

²¹ Cfr. CESERANI, cit., p. 319.

tanto vicino alla nostra animalità fisica, alle nostre radici. Remo Ceserani cita opportunamente la novella pirandelliana *Lontano* del 1902, in cui il marinaio norvegese Lars Cleen, che ha sposato la ragazza siciliana di Porto Empedocle Venerina, si ritrova alla fine del racconto spaesato, specie nell'uso della parola. Tanto più gli altri esseri umani «gli parevano siffattamente strani e diversi da lui, che si meravigliava poi nel veder loro battere le palpebre, com'egli le batteva, e muovere le labbra, com'egli le moveva. Ma che dicevano?»²². Insomma, suoni del corpo, alla stessa stregua di quelli più fisiologici, e uguali, transculturali, e qui invece purtroppo ben differenziati. Lo straniero, se cerca di adattarsi, di assorbire il paese nuovo in cui si insedia, viene subito tradito e identificato nella sua diversità dall'orribile accento che svela lo sradicamento da un'altra *phonè*. Dante nel canto XVII, vv. 55-60 del *Paradiso*, esibisce la tragedia dello sradicamento, "Tu lascerai ogni cosa diletta...". Questo, il primo trauma di chi è costretto a lasciare la propria terra madre. È la tragedia di Babele, il passaggio in un al di là linguistico, appunto, di cui però un ebreo come Steiner ci mostra i vantaggi, e insieme la fisiologica omologazione per i processi di comunicazione, attivandosi nell'atto stesso della parola coll'altro, entro il medesimo vocabolario²³. Una disgrazia e una grazia nello stesso tempo, l'atto di tradurre e di tradursi, riproponendo la medesima oscillazione di valore di quella accordata all'esperienza dello straniero. Naturalmente la dinamica non avviene mai alla pari, in quanto ci sono lingue egemoniche e lingue subalterne, seguendo la fortuna dell'economia, dell'esercito, e secondariamente della cultura. In un convegno tenuto nel 2005 a Udine, *Festival delle culture*, su immigrazione e comunicazione, si faceva notare come uno svizzero, extracomunitario proprio come un marocchino qualsiasi, non venisse mai nominato in tal modo²⁴.

²² Ivi, p. 323. La citazione è presa da LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, vol. I, tomo II, 1985, p. 957.

²³ Cfr. GEORGES STEINER, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

²⁴ Cfr. rimando per gli aspetti relativi allo straniero al mio PAOLO PUPPA, *La grazia/disgrazia di essere straniero a teatro*, in «Già troppo volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*, a cura di NOVELLA DI NUNZIO e FRANCESCO RAGNI, Perugia, Università degli studi di Perugia. Tomo II, 2014, pp. 107-121.

Fonti del mio Virus. Precedenti del mio *Diario del virus*, scritto in tempo di *lockdown*, possono considerarsi due drammaturgie che premono alle spalle di questo copione. Nel 1948 Albert Camus, dopo le imprese del suo eroico dr. Rieux nella già citata *Peste*, pubblica e fa allestire da Jean Louis Barrault *État de siège*, nato quale teatro totale, per utilizzare tutte le potenzialità espressive, corpo e parola. La peste viene presentata come un potere esterno che blocca la città in ogni componente grazie ad una sistematica, spietata capacità organizzativa e burocratica. Potere incarnato altresì in un personaggio in uniforme militare, un sergente, allusivo anche qui come già nel precedente romanzo, ma in chiave velatamente buffonesca²⁵, al terrore nazista. Non per nulla, la gente porta sotto l'ascella la stella del bubbone. Si prospetta un'unica morte scandita in un ben preciso elenco che esclude l'arbitrario, vieta i registri patetici o ironici, le storie d'amore, la contemplazione del paesaggio. Alla fine, allontanandosi sconfitta la Peste dichiara:

Oui, je m'en vais, mais ne triomphez pas, je suis content de moi. Ici encore, nous avons bien travaillé. J'aime le bruit qu'on fait autour de mon nom et je sais maintenant que vous ne m'oublierez pas. Regardez moi! Regardez une dernière fois la seule puissance de ce monde! [...] Un jour viendra peut-être où tout sacrifice vous paraîtra vain, où le cri interminable de vos sales révoltes se sera tu enfin. Ce jour-là, je régnerai vraiment dans le silence définitif de la servitude.²⁶

Il testo coniuga in tal modo le modalità del disordine e il bisogno di ordine, rendendo tra loro compatibili Artaud a Foucault. L'altra fonte, ma indiretta, è un dramma di poco successivo a quello di Camus, un testo che ospita alla lettera, non in senso metaforico, il contagio in quanto stato

²⁵ Questa componente nella scrittura, mescolata ai momenti lirici, valorizzati dal regista Jean Louis Barrault (in un primo momento orientato a mettere in scena il romanzo di Defoe) che gli aveva commissionato il copione, spiega la caduta dello spettacolo, nonostante il dispiego di grandi talenti, Arthur Honneger alla musica, Georges Balthus per le scene, Maria Casarès e Pierre Brasseur tra gli interpreti, cfr. la *Présentation* de la pièce par ROGER QUILLIOT, in ALBERT CAMUS, *Théâtre. Récits. Nouvelles*, préface par JEAN GRENIER, *Textes établis et annotés* par R. Q., Paris, Gallimard, 1962, pp. 1812-1813.

²⁶ ALBERT CAMUS, *L'état de siège*, ivi, pp. 295-296.

totalitario, ossia *Rhinocéros* di Ionesco al debutto a Düsseldorf nel 1959. Qui, il protagonista, Béranger, appare isolato nella sua lotta contro il nuovo sistema, che ingloba tutti, compresa Daisy, la sua fidanzata. Lui resta il solo a resistere alla viltà generalizzata, gridando fino in fondo che non intende arrendersi. L'ho recitato in rare occasioni, il mio *Diario del Virus*, tra cui una volta a Salerno, una volta a Venezia, sempre imbarazzato nel sostenere una parte particolarmente sgradevole, quasi una voluttà futurista a farmi fischiare. Perché se in sala incontrassi il parente di qualche vittima, non sarebbe facile mostrargli il killer che esalta le sue imprese e ne vanta successi e motivazioni. Mi faccio forza ogni volta pensando a Eschilo (si parva licet) che non esita nel 472 a. C., solo otto anni dopo il grande pericolo (ma scampato) di Salamina, a portare ad Atene nei suoi *Persiani* il nemico e far parlare il fantasma di Dario. Il mio personaggio, né uomo, né donna, né singolare né plurale, un'entità dunque indistinta, si dichiara in guerra coll'umanità, deciso a farla uscire di scena. Ma in questo, ad ascoltare una sua crudele e insieme pietosa chiosa dai vaghi accenti leopardiani, realizza la vocazione alla morte dell'individuo così come la brama della razza intera a farla finita col mondo.