

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

ISSN 2975-0377 (PRINT) | ISSN 2975-0229 (ONLINE)

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

Comitato di direzione

Pierluigi Pellini, Università degli Studi di Siena, Italia
Elena Spandri, Università degli Studi di Siena, Italia
Nataschia Tonelli, Università degli Studi di Siena, Italia

Comitato Scientifico

Christine Berberich, University of Portsmouth, Regno Unito
Federico Bertoni, Università di Bologna, Italia
Rossana Bonadei, Università di Bergamo, Italia
Luciano Curreri, Université de Liège, Belgio
Donatella Izzo, Università di Napoli L'Orientale, Italia
Michael Jakob, Université de Grenoble-Alpes, Francia
Danilo Manera, Università di Milano, Italia
Franziska Meier, Georg-August-Universität Göttingen, Germania
Roberta Morosini, Università di Napoli L'Orientale, Italia
Florian Mussgnug, University College London, Regno Unito
Luca Pietromarchi, Università di Roma Tre, Italia
Marco Rispoli, Università di Padova, Italia
Daniela Rizzi, Università Ca' Foscari, Italia
Paolo Tortonese, Université Sorbonne Nouvelle, Francia
Juan Varela-Portas de Orduña, Universidad Complutense Madrid, Spagna
Alessandro Vescovi, Università di Milano, Italia

La violenza nel teatro contemporaneo

Lingue e linguaggi a confronto

a cura di

Paola Bellomi

Carla Francellini

Maria Beatrice Lenzi

Ada Milani

Niccolò Scaffai

FIRENZE UNIVERSITY PRESS | USIENA PRESS

2023

La violenza nel teatro contemporaneo : lingue e linguaggi a confronto / a cura di Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai. – Firenze : Firenze University Press ; Siena : USiena PRESS, 2023.

(Studi di letterature moderne e comparate ; 3)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221502787>

ISSN 2975-0377 (print)

ISSN 2975-0229 (online)

ISBN 979-12-215-0277-0 (Print)

ISBN 979-12-215-0278-7 (PDF)

ISBN 979-12-215-0279-4 (ePUB)

ISBN 979-12-215-0280-0 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP - USiena PRESS's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP - USiena PRESS's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP - USiena PRESS's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

USiena PRESS Editorial Board

Roberta Mucciarelli (President), Federico Barnabè (Economics Sciences), Giovanni Minnucci (Law and Political Science), Emilia Maellaro (Biomedical Sciences), Federico Rossi (Technical Sciences), Riccardo Castellana (Humanities), Guido Badalamenti (Head of Library System), Marta Bellucci (Managing editor).

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated, derivative works are licensed under the same license and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2023 Author(s)

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Sommario

Introduzione <i>Niccolò Scaffai</i>	7
La violencia obscena, la violencia en escena: los conflictos en el Oriente Medio en el teatro español contemporáneo <i>Paola Bellomi</i>	15
Il teatro di violenze domestiche di Agota Kristof <i>Riccardo Benedettini</i>	31
Teatro e violenza in <i>Moby Dick – Rehearsed</i> di Orson Welles <i>Carla Francellini</i>	41
Odio y venganza en <i>La persistencia</i> de Griselda Gambaro <i>Maria Beatrice Lenzi</i>	59
Teatro angolano: Pepetela e i drammi della violenza (post)coloniale <i>Ada Milani</i>	73
Codificazione della violenza: l' <i>Elektra</i> di Hugo von Hofmannsthal <i>Linda Puccioni</i>	95
Visioni di Salomè. L'orrore del sogno in un frammento teatrale di Pessoa <i>Andrea Ragusa</i>	107
Performing the «miasma» of Indian Partition. Terror and romance in Howard Brenton's <i>Drawing the Line</i> <i>Elena Spandri</i>	115

Entre la <i>licentia poetica</i> y la psicopatología. ¿Qué haré yo con esta espada? (<i>Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza</i>) de Angélica Liddell en diálogo con Erich Fromm <i>Ewelina Topolska</i>	131
Note Biografiche	143
Indice dei nomi	147

Introduzione

Niccolò Scaffai

Il legame fra teatro e violenza è antico e forse connaturato al genere fin dalle sue origini. La tragedia classica mette in scena una violenza governata dalla forma del dramma; questo assume, ritualizza e scioglie nella catarsi le tensioni profonde che lo spettacolo rende manifeste e trasforma in esempi. Per Aristotele, la pietà e la paura sono i sentimenti più forti che il dramma suscita e che inducono alla purificazione finale; entrambe, pietà e paura, sono correlate alla violenza: la prima è suscitata da chi è vittima di atti violenti, la seconda da chi li compie. Ma non sempre la distinzione tra l'una e l'altra condizione è così netta, a maggior ragione nel teatro contemporaneo. Sia perché questo assume e riflette le categorie della psicologia moderna (nel libro si studierà per esempio il dialogo della drammaturga Angélica Liddell con gli scritti psicoanalitici di Erich Fromm); rispetto a queste, anzi, proprio la forma drammatica diventa strumento espressivo privilegiato, e perfino risorsa terapeutica. Sia perché il teatro, come altre forme artistiche, entra in contatto nel Novecento con il tema della violenza abissale nei campi di sterminio: si pensi all'*Istruttoria* di Weiss. Caratteristica di quel tipo di violenza, fisica e morale, era proprio la perversa capacità di indurre nella vittima il senso di colpa, come ha spiegato con chiarezza Primo Levi ne *I sommersi e i salvati*.

Proprio l'allestimento dell'«oratorio civile» di Weiss realizzato da Gigi Dall'Aglio per il Teatro Due di Parma nel 1983 (e da allora andato in scena regolarmente, in Italia e all'estero), che prevede il coinvolgimento diretto dello spettatore, intensifica la dinamica della fruizione da parte del pubblico, tenuta in conto già nel teatro antico. La funzione esemplare del dramma non riguardava infatti solo l'andamento del testo ma anche la modalità della sua ricezione, che

entra in rapporto con l'espressione e il contenimento della violenza. Lo spazio in cui il pubblico si riuniva e il tempo in cui si articolava lo spettacolo (esteso, nelle manifestazioni più solenni, fino a coprire diverse rappresentazioni: nelle Grandi Dionisie ateniesi si allestivano tre tragedie seguite da un dramma satiresco) definivano il cronotopo della comunità, che ricavava dall'esperienza condivisa anche i modelli e gli antimodelli della vita civile. Ad Atene, il teatro era per la cittadinanza, che poteva rispecchiarsi nel personaggio collettivo del coro. La dimensione della comunità entrava così nella stessa dinamica della drammaturgia, che assumeva un valore insieme morale e politico. Questo connotato resta un elemento di fondo del genere teatrale; pur nelle molte varianti storiche e formali, l'elemento politico è una costante, o almeno un elemento ricorrente, e caratteristico anche delle opere che verranno qui affrontate: per esempio nelle *pièces* ispirate dai conflitti civili e culturali del postcolonialismo.

La violenza tragica è presente attraverso gli attori in scena, che animano conflitti (di natura religiosa o civile, familiare o di genere, etnica o appunto politica) e compiono vendette consumate spesso sul corpo dei personaggi che incarnano il motivo del capro espiatorio: corpi contesi, offesi, mutilati, smembrati. Anche questo è un elemento costante che si rinnova nella storia del rapporto del teatro con la violenza: se ne discuterà a proposito, tra gli altri, dei testi di Agota Kristof.

Ma nel mondo antico quella stessa violenza è al tempo stesso distante, proiettata com'è nel tempo e nello spazio assoluto del mito (con l'importante eccezione della tragedia più antica, i *Persiani* di Eschilo) in cui vivono i personaggi ripresi o ispirati dalla tradizione epica, già noti al pubblico. Proprio la ricorsività dei protagonisti, di Edipo, di Elettra, di Medea e delle altre grandi figure tragiche, contiene un elemento di intertestualità e un tratto di metaletterarietà *in nuce* che avrà sviluppo e fortuna nel teatro successivo, fino alla contemporaneità, attraverso esiti compiutamente metateatrali. Una volta riconosciuti come ruoli, incatenati al fato che li destina a un esito rovinoso e atteso, i personaggi si rivelano strumenti della violenza, ne sono agiti, e la rendono in questo senso ancora più terribile, inesorabile. Quasi a conferma della forza e della durata del legame fra la rappresentazione della violenza e la tipicità dei personaggi, si ricorderà come le prime rappresentazioni delle opere metateatrali di Pirandello – in cui i conflitti familiari, sociali e di genere sono portati in primo piano con forza lacerante e assoluta – avessero suscitato reazioni di panico tra gli spettatori: come se la compiuta attuazione delle potenzialità metateatrali, con la proverbiale rottura della quarta parete, avesse infranto anche la barriera di contenimento che fino ad allora aveva permesso agli spettatori di partecipare al rito della violenza senza sentirsene fisicamente coinvolti.

Alcuni degli esempi discussi nel libro si collocano su questa linea, entrando in relazione anche con i precedenti classici e moderni: autrici e autori tra loro molto diversi per esperienze, poetiche e origini – da Hofmannsthal a Orson Welles, da Aurora Mateos a Griselda Gambaro – avranno in comune, oltre al tema della violenza, la propensione nei confronti della riscrittura o rielaborazione di modelli canonici del teatro e della letteratura. Nel mondo greco, la relativa convenzionalità delle figure (accentuata peraltro dall'uso delle maschere) e

la prevedibilità di trame ricalcate, con varianti e digressioni, sui ‘canovacci’ del mito e dell’*epos*, non diminuiva l’intensità del dramma; al contrario, ne sottolineava l’esemplarità. Lo stesso accade nel teatro contemporaneo. L’assorbimento di personaggi e situazioni ripresi dalla tradizione conferisce al modello un valore allegorico, rendendo cioè le figure note altrettanti emblemi: riconoscibili, trasmissibili, culturalmente condivisi anche per rovesciarli e decostruirli. In questo senso, le costanti che attraversano la tradizione teatrale hanno spesso un valore politico, che si esercita attraverso il richiamo, implicito o dichiarato, fra la rappresentazione e la realtà, fra la vicenda ispirata alla tradizione e le condizioni storico-sociali prossime all’esperienza degli autori e del loro pubblico.

Se la violenza, nelle diverse declinazioni e nelle diverse forme sociali a cui il termine può corrispondere, è dunque materia archetipica del teatro, la forma drammatica è strutturalmente e storicamente deputata alla configurazione del conflitto, di quello esterno come di quello interiore e morale. È appunto dalla *psychomachia*, dal cantico, dalla lauda dialogata, dai misteri che nasce la preo proto-drammaturgia medievale. Il percorso di questa tradizione para-teatrale s’incrocia, senza davvero fondersi, con quello del teatro rinascimentale e moderno, che si innesta sulla riscoperta dei modelli antichi; tuttavia, in epoca contemporanea, sarà oggetto di una consapevole rielaborazione proprio come allegoria dei rapporti di violenza e oppressione: si pensi al teatro di Dario Fo (premio Nobel nel 1997), i cui testi, tradotti in molte lingue, sono rappresentati da numerose compagnie nei vari continenti.

Il complesso di questioni fin qui sintetizzate costituisce la premessa dell’indagine plurale portata avanti in questo volume. Una delle domande che hanno ispirato il lavoro di autrici e autori dei saggi è stata appunto questa: in che modo il secolare, anzi millenario, connubio di teatro e violenza persiste e si configura nella cultura contemporanea? Su quali idee e forme di violenza si concentra, e perché? Con il volume *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto* ci siamo proposti di rispondere, attraverso alcuni casi specifici, a domande di questa natura, approfondendo il concetto di violenza e la rappresentazione che ne è stata data nei diversi generi teatrali, sia in opere originali sia in adattamenti scritti e messi in scena tra il XX e il XXI secolo, cioè tra il cosiddetto ‘secolo breve’, con i suoi orrori irrepresentabili, e il presente, quando ancora una volta la prepotenza, la coercizione e la brutalità diffuse suggeriscono una verità che il teatro ha sempre cercato di esprimere e governare: cioè che la violenza è parte connaturata della condizione umana. Il volume vuole offrire una riflessione ampia su questo tema (nei diversi aspetti: violenza politica, di genere, culturale, ma anche violenza in rapporto alla struttura e al linguaggio scenico) e sui meccanismi messi in atto nella scrittura teatrale per rappresentare le diverse forme e voci della violenza imposta e subita. La prospettiva è comparatistica, plurilinguistica e sovranazionale; le opere illustrate provengono infatti da diverse letterature, in lingua spagnola, portoghese, francese, inglese e tedesca. La portata internazionale dei contesti culturali si riflette nei temi stessi dei drammi analizzati; spesso, infatti, la violenza deriva da conflitti e disadattamenti provocati dall’attrito fra la dimensione globale e quella locale; o fra origini e appartenenze linguistiche, religiose, etniche diverse.

In questo senso, uno dei più tormentati teatri di guerra del nostro secolo è il Medio Oriente, richiamato nel saggio di Paola Bellomi, *La violencia obscena, la violencia en escena: los conflictos en el Oriente Medio en el teatro español contemporáneo*. Bellomi osserva come l'interesse del teatro spagnolo contemporaneo nei confronti dei conflitti recenti o attuali in Medio Oriente sia stato fin qui sporadico. Emergono perciò con particolare evidenza i casi più interessanti in cui l'attenzione è stata invece rivolta proprio verso quei contesti politici: *El suicidio del ángel* di Aurora Mateos (2007), *Bajo el cielo de Gaza* di Luis Matilla (2015), *Mare Nostrum, finis somnia vuestra* di Marco Magoa (2016). Bellomi esamina questi testi indagando le modalità espressive attraverso cui guerra, ferita, morte vengono portate in scena; tra queste c'è anche la riscrittura, a partire dal modello di *Romeo e Giulietta*, che è alla base di *El suicidio del ángel* e che conferma la funzione dell'intertestualità e dell'allusività nel sottolineare le relazioni 'archetipiche' attraverso cui si esercita la violenza.

Al contesto ispanofono si riferiscono anche il contributo di Maria Beatrice Lenzi, che scrive su *Odio y venganza en La persistencia de Griselda Gambaro*; e quello di Ewelina Topolska, intitolato *Entre la licentia poetica y la psicopatología. ¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza) de Angélica Liddell en diálogo con Erich Fromm*. Gambaro, nata a Buenos Aires, narratrice e drammaturga, è una delle maggiori autrici argentine contemporanee; le sue opere (tra cui *Las paredes*, 1964; *El desatino*, 1965; *Ganarse la muerte*, 1976; fino alle più recenti 'riscritture' *Antígona furiosa*, 1986 e *La Señora Macbeth*, 2001) hanno spesso per tema proprio la condizione umana di fronte alla violenza del potere autoritario. *La persistencia* (2004) ha come sfondo il massacro di Beslan, nell'Ossezia del Nord, dove un commando di fondamentalisti islamici e separatisti ceceni presero in ostaggio le persone che si trovavano in una scuola. Più di trecento furono i morti, più della metà bambini. A partire da questa strage terroristica di matrice etnico-religioso-politica, Gambaro delinea i tratti dei personaggi coinvolti, alcuni dei quali, come Zaida, incarnano l'elemento doppiamente persecutorio della violenza: la vittima diventa a sua volta generatrice di un odio inestinguibile e ossessivo. Nel testo e sulla scena, la violenza-evento si trasforma così, anche attraverso il modello implicito della tragedia classica, in violenza-archetipo.

Il saggio di Topolska studia l'opera della scrittrice, regista e performer Angélica Liddell (pseudonimo di Angélica González), nata a Figueras, in Catalogna, e riconosciuta oggi come una delle artiste più originali nel panorama teatrale europeo. In particolare, il saggio esamina *¿Qué haré yo con esta espada?* (2016) attraverso gli scritti psicoanalitici di Erich Fromm, in particolare per il concetto di necrofilia, che fa parte dell'immaginario della violenza costruito da Liddell. Nelle sue opere, la visione cupa che viene offerta allo spettatore si afferma quale prospettiva per interpretare una realtà deformata, che aderisce al punto di vista del carnefice e ne fa emergere al tempo stesso la dimensione psicopatologica.

Il motivo del corpo e la dialettica fra vittima e carnefice caratterizza l'opera di Agota Kristof, scrittrice ungherese rifugiata nella Svizzera romanda dopo l'invasione del Paese d'origine da parte dell'URSS nel 1956. A partire dagli an-

ni Settanta, Kristof comincia a scrivere testi teatrali in francese, la lingua che da allora in poi adotterà, dando una consistenza espressiva alla violenza dello sradicamento e del disambientamento. A parlarne è qui Riccardo Benedettini, nel saggio dedicato a *Il teatro di violenze domestiche di Agota Kristof*. Tra le opere chiave di Kristof drammaturga ci sono *Un Rat qui passe* (1984, versione originale 1972) e *La Clé de l'ascenseur* (1977), in cui la violenza assume i tratti dell'atrocità, subita dal corpo menomato del personaggio femminile («la femme»), a opera delle tre figure che si muovono in un'atmosfera allucinante e surreale: «le mari», «le médecin» e «le garde-chasse». Anche qui, come se si trattasse di una moderna psychomachia riscritta alla luce degli orrori novecenteschi, la sostituzione dei nomi con i ruoli, e dei protagonisti con i 'tipi', accentua la dinamica della violenza, facendo emergere l'evidenza delle sue implicazioni di genere e sociali, e al tempo stesso calandola in una dimensione di insensatezza assoluta. L'opera di Kristof riporta al centro della scena, sia pure in forma allegorica, la natura politica della violenza.

Uno sfondo e insieme un movente storico-politico è quello che caratterizza il teatro dell'angolano Artur Carlos Pestana dos Santos, conosciuto con lo pseudonimo di 'Pepetela' (la parola significa 'ciglio' in lingua kimbundu ed era usata dallo scrittore come nome di battaglia all'interno del Movimento popolare di liberazione dell'Angola). Ne scrive qui Ada Milani, in un contributo dedicato al *Teatro angolano: Pepetela e i drammi della violenza (post)coloniale*. Milani prende in esame le sole due opere di genere teatrale dell'autore, composte alla fine degli anni Settanta: *A corda* (pubblicata nel 1978) e *A revolta da casa dos ídolos* (pubblicata nel 1980). Le due *pièces*, ispirate dal clima politico-civile instauratosi all'indomani dell'indipendenza, mettono in scena il rapporto tra dominatori e dominati, ricorrendo a situazioni allegoriche, con tratti intenzionalmente stereotipici, e dislocazioni temporali, in cui si risente il modello del teatro epico di Bertold Brecht e del *teatro do oprimido* del brasiliano Augusto Boal.

Al mondo postcoloniale si riferisce anche il contributo di Elena Spandri su *Performing the «miasma» of Indian Partition. Terror and romance in Howard Brenton's Drawing the Line*. L'opera del drammaturgo britannico, andata in scena all'Hampstead Theatre nel dicembre 2013 con la regia di Howard Davies, racconta la drammatica vicenda della partizione del subcontinente indiano nei due stati separati di India e Pakistan nel 1947 a opera del governo coloniale. Benton, famoso per le critiche taglienti nei confronti della società e della politica inglese (la sua prima notorietà è legata a *The Romans in Britain*, del 1980, in cui mette a confronto l'invasione romana nelle isole britanniche con il controllo militare imposto dall'Inghilterra sull'Irlanda), si concentra sulla figura di Cyril Radcliffe, il giudice inviato in India dal primo ministro britannico per tracciare confini politici e culturali in un territorio geograficamente e storicamente unito, che l'atto della Partizione trasformerà in un sanguinoso teatro di guerra. Il dramma storico contemporaneo diventa così spazio di denuncia della violenza dell'impero britannico e di demistificazione di vecchi e nuovi orientismi.

Di una *pièce* in lingua inglese si occupa anche Carla Francellini nel saggio su *Teatro e violenza in Moby Dick — Rehearsed di Orson Welles*. L'opera, messa in

scena al Duke of York's Theatre di Londra nel 1955 e diretta dallo stesso Welles, venne pubblicata dieci anni dopo da Samuel French. Il testo di Welles è un esempio di metateatro, che lavora al tempo stesso su un testo del canone occidentale; la storia è quella di una *troupe* americana di fine Ottocento, impegnata nell'allestimento di un testo tratto dal romanzo di Melville. Attori in maniche di camicia, nessuna attrezzatura di scena (come spiega la didascalia iniziale, «arpioni, remi, aste, monete, libri di preghiera, carte nautiche e telescopi verranno evocati a gesti»), nessuna scenografia: soltanto un palcoscenico «romanticamente decorato da tutto il legno di un vecchio teatro», aggiunge ancora la didascalia. L'idea di Welles, dichiarata nel celebre libro-intervista con Peter Bogdanovich – «Stare dentro una di quelle vecchie bomboniere buie, con gli attori e basta, a fare una cosa che solo più tardi esisterà» – è stata ripresa nella recente messin-scena per la regia di Elio De Capitani. Nel saggio, Francellini rilegge la *pièce* alla luce della violenza sul genere romanzo operata da Welles nel suo adattamento, ma anche nel teatro, lasciando emergere gli aspetti più significativi delle scelte del regista e della sua dissacrante e polemica lettura critica di un classico di inestinguibile vivacità come il *Moby-Dick* di Melville.

È in dialogo con la tradizione, anzi con uno dei personaggi archetipici della tradizione drammatica, anche il saggio di Linda Puccioni, *La codificazione della violenza: l'Elektra di Hugo von Hofmannsthal*. L'autore viennese compose il dramma in un momento di passaggio e di ricerca formale; l'idea attorno alla riscrittura del mito risale all'estate del 1901, durante la quale Hofmannsthal rilegge l'*Elettra* di Sofocle. Ma nonostante l'esplicito richiamo a Sofocle, l'*Elektra* di Hoffmansthal sembra avvicinarsi più all'*Elettra* euripidea, per la mancanza di un ordine religioso supremo che muova l'azione, che nasce invece soprattutto da pulsioni interiori e disordini della psiche. Il saggio analizza le caratteristiche della riscrittura hoffmansthaliana, che si discosta nettamente dalla relazione con l'antico istituita da Goethe, e mostra anche come lo stesso autore abbia attentamente studiato l'espressione stilistica e la rappresentazione scenica della violenza, attraverso i suoi simboli più marcati, come la presenza costante del sangue.

Un'altra grande eroina è protagonista del saggio di Andrea Ragusa, *Visioni di Salomè. L'orrore del sogno in un frammento teatrale di Pessoa*; è il personaggio di Salomè, già presente nell'opera di poeti portoghesi tra Otto e Novecento, che rivisitano la figura biblica alla luce delle *Erodiade* di Flaubert e Mallarmé e della *Salomé* di Wilde. I frammenti del dramma *Salomé* di Pessoa risalgono probabilmente al periodo 1917-1918; il contesto in cui si inseriscono è quello del teatro statico dello scrittore portoghese, nel quale rientrano quattordici testi incompiuti e un unico lavoro completo, *Il marinaio*. Nel saggio viene dato particolare rilievo al motivo del sogno, come condizione che lega un piano esteriore programmaticamente povero di azione e un piano interiore, in cui avviene la scomposizione e ricostruzione di una realtà che tende a perdere i suoi connotati oggettivi. È da questa soglia fra sogno e realtà che passa il mistero, a sua volta fonte di quel «sottile terrore intellettuale» che ispira il teatro di Pessoa.

L'inconsistenza dei confini tra il mondo diurno e quello onirico libera il personaggio dal vincolo di una relazione mimetica con il contesto e con la stessa

vicenda mitica o letteraria a cui s'ispira. L'unico legame che resta forte e necessario è quello con lo spettatore e la sua dimensione interiore, in cui si forma un sentimento di 'empatia negativa'. In un libro recente, Massimo Fusillo e Stefano Ercolino hanno definito questa categoria come «un'empatizzazione catartica di personaggi, figure, performance, oggetti, composizioni musicali, edifici e spazi connotati in maniera *negativa* e *seduttiva* in modo *disturbante*, o che evocano una *violenza primaria destabilizzante*, capaci di innescare una profonda angoscia empatica nel fruitore dell'opera d'arte, di chiedergli insistentemente di intraprendere una *riflessione morale*, e di spingerlo ad *assumere una posizione etica* (non sempre determinabile a priori, perché largamente dipendente dalle diverse e soggettive reazioni dei fruitori)» (*Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022, p. 70). Personaggi come Salomè o Elettra, ma anche figure come quelle immaginate da Kristof o da Liddell, esercitano un'«angoscia empatica» e insieme destabilizzante, al pari di altri esempi della drammaturgia classica e contemporanea: da *Medea* a *Macbeth*, da *Deafman Glance* di Robert Wilson, al *Teatro delle Orge e dei Misteri* di Hermann Nitsch. L'antico legame tra teatro e violenza si rinnova, così, incrociando le categorie dell'estetica contemporanea, anche alla luce di questioni – ad esempio il rapporto tra arte e morale – tra le più urgenti e controverse nell'ambito della riflessione umanistica.

La violencia obscena, la violencia en escena: los conflictos en el Oriente Medio en el teatro español contemporáneo

Paola Bellomi

Abstract: Il teatro spagnolo contemporaneo si è confrontato in maniera sporadica con i conflitti recenti o ancora in corso nell'area mediorientale, ma con esiti estremamente interessanti: palestinesi, israeliani, irakeni, marocchini, siriani sono personaggi che figurano in testi come *El suicidio del ángel* di Aurora Mateos (2007), *Bajo el cielo de Gaza* di Luis Matilla (2015) o *Mare Nostrum, finis somnia vuestra* di Marco Magoa (2016). La violenza è, purtroppo, il filo rosso che lega una produzione altrimenti eterogenea per linguaggio verbale e linguaggio scenico. Il contributo si propone di indagare le modalità espressive attraverso le quali l'oscenità di guerra, conflitti, scontri, sangue, ferite vengono portate in scena.

Si pensamos tan solo en algunas experiencias recientes, como las del teatro del oprimido o del teatro de la crueldad, la relación entre violencia y su representación escénica ha sido una constante en la historia del teatro, tanto a nivel de contenidos (el argumento de la obra está relacionado con la acción violenta) como en la búsqueda de la forma con la cual expresar el tema (uso de la voz, del cuerpo y del gesto, el empleo de las luces, de los sonidos, de los dispositivos, de los objetos escénicos, de la escenografía, etc.). Además de herramienta para la denuncia de situaciones conflictivas, públicas y privadas, de las guerras a las violencias domésticas, el teatro ha sido empleado en variadas ocasiones en los propios escenarios de guerra como 'arma cultural', a través de la cual mostrar al público la violencia que están padeciendo, en un ejercicio de *mise en abyme* que tiene por finalidad la de poner a los espectadores delante de un espejo que permita el despertar de las conciencias. Proponemos un ejemplo reciente de esta tipología de uso del teatro en los escenarios de guerra, sacado de un documental sobre los conflictos en el Oriente Medio y sus consecuencias en la población civil en su día a día; nos estamos refiriendo a la película *Notturmo* dirigida por Gianfranco Rosi (Italia/Alemania/Francia, 2020), en la cual la cámara se limita a mostrar una serie de episodios

Paola Bellomi, University of Siena, Italy, paola.bellomi@unisi.it, 0000-0001-7390-4607

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Paola Bellomi, *La violencia obscena, la violencia en escena: los conflictos en el Oriente Medio en el teatro español contemporáneo*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7.03, in Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (edited by), *La violencia nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, pp. 15-30, 2023, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0278-7, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

protagonizados por diferentes personas en lugares cercanos a la línea del frente en Siria, Irak, Kurdistán y Líbano¹. En una secuencia se muestra la preparación, en un hospital psiquiátrico, de la puesta en escena de un texto – escrito por uno de los médicos del centro con la participación de actores-pacientes – que acusa tanto la política nacional como la internacional de las invasiones, las masacres, las bombas; finalmente, la propia participación de enfermos con trastornos mentales da cuerpo y voz a una de las consecuencias de los conflictos armados: la alienación del ser humano. El teatro, aquí, es el ‘arma cultural’ con la cual disparar la verdad (por lo menos la del autor y director de la obra representada) y, al mismo tiempo, es cura para la salud y el bienestar de los pacientes-actores.

Centrándonos en el panorama español, la violencia ha sido y es un elemento que predomina en muchas producciones, a partir de la propia escritura dramática que, como es notorio, se basa en la creación de un ‘conflicto dramático’ desde el cual el argumento y la acción pueden desarrollarse. Dada la extensión casi inabarcable de los infinitos tratamientos que el tema ha recibido en el teatro español, limitaremos el área de estudio a los casos que presentan los siguientes elementos comunes: el dramaturgo o la dramaturga son españoles; el texto ha sido escrito a partir del año dos mil; el argumento trata de la violencia, ya sea la militar, la institucional, de género, metafórica, o de otra forma; finalmente, la ambientación está situada o relacionada con el Oriente Medio. Este último criterio se justifica en la relativa penuria de obras que se han enfrentado con los conflictos en esa zona geográfica, a pesar de las incesantes crisis político-económicas y las nefastas consecuencias que han interesado y siguen interesando esas tierras².

Una parte de este *corpus* de textos reúne una serie de obras que tienen como telón de fondo el enfrentamiento entre israelíes y palestinos, como es el caso del drama *El suicidio del ángel* escrito en 2007 por Aurora Mateos, dramaturga y abogada especializada en derecho internacional, un texto en el cual se desarrollan por lo menos cuatro líneas argumentales relacionadas con la violencia³. En síntesis, se trata de una reescritura de la tragedia de *Romeo y Julieta*, aunque

¹ *Notturmo*, <<https://www.imdb.com/title/tt7945450/>> (01/23).

² Véase P. Bellomi, *El teatro hispánico actual frente al escenario del conflicto árabe-israelí*, «Orillas», 8, 2019, pp. 613-623. Para elaborar estas páginas nos basamos, en particular, en las reflexiones de Hannah Arendt y Michel Foucault a propósito del concepto de ‘violencia’ y de las herramientas de análisis proporcionadas por Hans-Thies Lehmann, Marco De Marinis, Anne Ubersfeld y José Luis Alonso de Santos; finalmente, para un acercamiento histórico a las relaciones entre España y Oriente Medio, nos fundamos en los estudios de Isidro González García y Danielle Rozenberg. H. Arendt, *Sobre la violencia*, Alianza, Madrid 2006; M. Foucault, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Buenos Aires 2002; J. L. Alonso de Santos, *Manual de teoría y práctica teatral*, Castalia, Madrid 2012; M. De Marinis, *Semiótica del teatro: l’analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1992; H.-T. Lehmann, *Teatro posdramático*, CENDEAC/Paso de Gato, Murcia 2013; A. Ubersfeld, *La escuela del espectador*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid 1997; I. González García, *Relaciones España-Israel y el conflicto del Oriente Medio*, Biblioteca Nueva, Madrid 2001; D. Rozenberg, *La España contemporánea y la cuestión judía*, Marcial Pons, Madrid 2010.

³ A. Mateos, *El suicidio del ángel*, Diputación de Granada, Granada 2008.

el tiempo se traslade a nuestra contemporaneidad y, en concreto, al año 2005; la pareja protagonista está formada por un joven israelí, Ilán, y una joven francesa de origen marroquí, Aicha, que se enamoran a pesar de sus diferencias religiosas y sociales; la acción transcurre en parte en París y en parte en Jerusalén.

La obra rezuma violencia en la trama, en la escena y en los diálogos. Las referencias temporales – el año 2005 – y espacial – París – van hacia la reconstrucción del ambiente y del momento en los que, en la capital francesa, estallaron las protestas armadas en las *banlieues*. A través del choque entre los manifestantes, la policía e Ilán (un ciudadano común, que nada tenía que ver con los disturbios), Mateos decide denunciar los prejuicios – incluso raciales – de las fuerzas armadas contra los revoltosos y, además, la insensatez y arbitrariedad de la violencia: los policías identifican a Ilán como a un joven manifestante y, por tanto, a un posible terrorista (cuando estallan los tumultos, el mundo occidental ya se había hundido en la islamofobia aflorada de los atentados del 11S), no creen en sus palabras («soy judío», les dice Ilán) y le matan; tan solo después, cuando será demasiado tarde, se dan cuenta del error.

En la escena del homicidio de Ilán, el lenguaje del cuerpo y la palabra verbal chocan y crean el malentendido que llevará a la muerte del protagonista; la dramaturgia construye una secuencia que se desarrolla por dos vías paralelas: la primera es la dada por los gestos y el cuerpo de los actores y, más en concreto, los movimientos de Ilán, que sugieren a la mirada contaminada por los prejuicios de los policías la posible presencia de un terrorista (el joven está nervioso, sus movimientos no son armónicos, lo cual aumenta la sospecha, sus manos se mueven sin respetar las órdenes de ‘alto’ de los dos hombres); la segunda vía es la trazada por las palabras, que en lugar de esclarecer la situación, se transforman en armas de confusión, incompreensión y, finalmente, son el gatillo simbólico de la pistola que matará a Ilán (los policías confunden las explicaciones del joven, que está padeciendo un ataque psicótico, por los delirios de un ‘mártir’ islamista preparado para la *yihad*). En esta secuencia, incluso la luz se emplea para subrayar la violencia de la acción, ya que el rayo luminoso que sale de la linterna de los policías sirve para golpear a Ilán, para provocar en él un estado de provisional ceguera que le inmoviliza y le desestabiliza.

Al lado de la reconstrucción del choque – incluso cultural – entre la sociedad occidental (representada por la policía francesa) y el mundo musulmán, dentro del cual la islamofobia sería solo la cumbre del *iceberg*, se sitúa otra forma de violencia: la que brota propiamente del conflicto árabe-israelí. Del texto, emerge que el trastorno mental de Ilán es una consecuencia directa del enfrentamiento en curso desde la fundación del estado de Israel y que, en momentos alternos, pasa de la así mal llamada guerra de baja intensidad a las batallas militares.

Como todo israelí, Ilán también fue llamado a filas, a pesar de su objeción de conciencia, y la experiencia es la causa de su trauma psicológico, que le obligará a ingresar en un hospital psiquiátrico en París. Mateos decide reconstruir esta parte de la historia personal del joven a través de la puesta en escena de los recuerdos de Ilán, que así toman forma, cuerpo y voz, con la presencia en el tablado de las figuras de los dos soldados israelíes, que atacan de manera brutal al protagonista y le acusan de ser un traidor, ya que ha renunciado a defender

su propia patria contra el enemigo palestino. La violencia que ejercen estos dos personajes es sutil, ya que juega con la debilidad mental del joven y, a través de un intento de lavaje del cerebro, pretenden convencerle de la necesidad de matar a Aicha, para lavar las culpas cometidas contra su pueblo; de hecho, los dos soldados se dirigen a su víctima diciéndole que tiene que «Ser un hombre... por tu familia y por tu patria. [...] Por tu madre... que llora... [...] Eliminar a tus enemigos para poder ver el rostro de Dios. [...] Y para eso tienes que hacerlo, porque nos has traicionado. [...] Vas a matarla»⁴.

Para expresar la violencia de la situación, la dramaturga recurre no solo a la función denotativa del lenguaje verbal y del vestuario (los personajes identificados como ‘soldados’ visten como tales), sino también a la función connotativa del mensaje escénico, a través del comentario sonoro: en el desarrollo de la obra, se escucha un ruido repetido, parecido a unos golpes de construcción (así se definen en las acotaciones) y que, a pesar de ser los mismos, significan en algunos casos los rumores de las obras de edificación del muro que separa Israel de Gaza, en otros coinciden con las ráfagas de las ametralladoras que, en la mente de Ilán, están relacionadas con su experiencia en el ejército.

A lo largo de la obra, asistimos al deterioro de la salud mental del joven israelí; no obstante el amor y la cura de Aicha, Ilán no puede controlar el empeoramiento de su esquizofrenia, hasta el punto que intenta varias veces el suicidio y, por esto, le hospitalizan en un centro especializado. Esta parte de la historia del protagonista sirve a Mateos para denunciar otro tipo de violencia; ya no la militar o la institucional, sino la médica. No es casual que las mismas figuras que representan la pareja de policías franceses y de soldados israelíes, en la secuencia ambientada en el hospital, hagan de psiquiatras a pesar de que, en las acotaciones, los nombres sigan siendo Soldado 1 y Soldado 2. La dramaturga aquí subraya la violencia médica a través del lenguaje verbal (vulgar, acusatorio, hipócrita, falsamente empático, dubitativo, manipulador, incomprensible porque inútilmente técnico) y del lenguaje corporal (los psiquiatras se acercan con acciones y gestos violentos al cuerpo inerme de Ilán, obligándole a tomar una cantidad enorme de pastillas, cuya finalidad es el control de su mente y de su voluntad).

En *El suicidio del ángel* se asiste a la representación de una dimensión pública de la violencia (el conflicto árabe-israelí y el terrorismo islamista), que afecta a la colectividad que la padece; esta se acompaña a otra dimensión, más privada, como la violencia hospitalaria, que repercute en el individuo. A estas tipologías, habría que añadir otra: la violencia familiar, que se sitúa en la esfera privada y atañe a un individuo aislado o, como en el caso del texto de Mateos, a un grupo reducido, es decir la pareja formada por Aicha e Ilán. Los dos Romeo y Julieta contemporáneos sufren la presión psicológica que les deriva de los respectivos núcleos familiares; Aicha, en cuanto que mujer crecida en un entorno musulmán, tiene que luchar por su independencia y para defender su visión laica de la vida, como admite ella misma:

⁴ *Ibidem*, pp. 50-51.

Mis padres están ocupados en montar su cuarta tiendecita en Belleville... y no querrán verme hasta que no vuelva al buen camino. Pero como no tengo ninguna intención de volver a él, no hay de qué preocuparse. [...] Es que este tema me toca profundamente, apenas me hablo con mi familia, que preferirían verme en una tienda del negocio familiar en Belleville, y sirviendo sonriente a un marido que ellos conseguirían no sé dónde⁵.

Por su parte, Ilán tiene que enfrentarse con la actitud islamófoba de su madre, que acusa a su hijo de ser doblemente un traidor por no querer combatir para Israel y por tener una novia musulmana; en un mono-diálogo con su mamá, Ilán afirma:

¿Por qué estás llorando? ¿Soldados? ¡Por supuesto que hay soldados por allí! ¡Hay más soldados que rabíes! Por favor, para de llorar. ¿Que hay soldados que quieren matar a todo el mundo? Pero, Mamá, eso es una locura... Me estás cabreando, vamos... Estoy con Aicha. Sí, la chica árabe... ¿Qué hago con ella? ¡Mamá! Es mi novia, Mamá. No, no me he lavado las manos, están limpias, lo prometo⁶.

Además, el joven es culpable, como Aicha, de no respetar la tradición y la cultura de origen de sus padres, como emerge de sus declaraciones:

AICHA

¡No quiero ser árabe, quiero ser francesa!⁷

ILÁN

[...] ¿Por qué estás siempre llamándome ángel? No, no he ido a la sinagoga. Sabes que yo paso de esas cosas⁸.

La violencia familiar, en el texto de Mateos, se expresa a través de las palabras, nunca toma la forma concreta de un encuentro-choque entre los protagonistas y los padres, que son figuras evocadas, recordadas, pero ausentes; incluso en el diálogo telefónico entre Ilán y su madre, el público tiene acceso tan solo a la parte de información y de mensaje que enuncia el joven, ya que las respuestas y los comentarios de la Mamá están tan solo aludidos y se deducen del contexto verbal; se trata de presencias casi fantasmales estas de los miembros de las dos familias, como si lo que pasa en la esfera privada tuviese que quedar más escondida y se deja al lenguaje verbal la función de denuncia de los estereotipos, los prejuicios y el racismo presentes en ambos núcleos; en cambio, la violencia pública (militar, institucional y hospitalaria) tiene cuerpo y voz en la obra, ya que los personajes antagonistas se denominan Soldados, Soldados-Policías y Soldados-Psiquiatras.

El suicidio del ángel es un drama que se dirige a un público adulto y que está pensada para una puesta en escena esencial, con pocos actores, que interpretan

⁵ *Ibidem*, pp. 15; 37.

⁶ *Ibidem*, pp. 19-20.

⁷ *Ibidem*, p. 16.

⁸ *Ibidem*, p. 19.

a varios personajes: si se excluyen a Ilán y Aicha, la lista se compone de otros cuatro personajes, que pueden ser interpretados por dos actores (esta solución de ‘economía actorial’ fue la elegida por Eun Kang y la compañía Mu Teatro en su adaptación de la obra, en 2018)⁹. Aunque el lenguaje escénico opte por la sencillez de los recursos técnicos, sobrios y esenciales, los argumentos planteados se dirigen a un público adulto y quizá, hasta cierto punto, con un conocimiento básico de la situación política en el Oriente Medio y en el mundo árabe.

Otro tipo de aproximación tiene el drama de Luis Matilla *Bajo el cielo de Gaza* (2015)¹⁰, un texto ideado para una platea joven, para los y las adolescentes. A pesar de tratar un tema duro como el conflicto árabe-israelí en la franja de Gaza, el público diana para el cual está pensado plantea un desafío interesante a la hora de tratar y representar la violencia. Luis Matilla, protagonista de la época de oro del Teatro Independiente Español, cuando escribe *Bajo el cielo de Gaza* es ya un autor con una trayectoria profesional amplia y madura, en particular en el área del teatro infantil y juvenil; lo cual quiere decir que es uno de los escasos creadores que se han dedicado seriamente a desarrollar el lenguaje teatral en un terreno específico y de arenas movedizas como lo es el teatro para un público joven, con todo lo que esto conlleva. Además, se trata de la segunda ocasión en la cual Matilla se relaciona con la representación del conflicto en Israel, ya que en 2004 había publicado *Manzanas rojas*, premiado en 2002 por la SGAE como mejor texto de Teatro Infantil y Juvenil, en el cual el enfrentamiento se veía a través de la amistad entre Salim y Ariel, dos chicos que, según la lógica de los adultos, tenían que odiarse por ser uno palestino y el otro israelí¹¹.

Bajo el cielo de Gaza tiene una estructura escénica elaborada: Matilla decide acudir a la escritura metateatral para escenificar el conflicto desde dos puntos de vista, el realista y el alegórico. En síntesis, un voluntario palestino-israelí trabaja de maestro en una escuela en Gaza; entre los métodos didácticos, emplea el teatro para enseñar a sus alumnos y alumnas los peligros de los sistemas de gobierno antidemocráticos y radicales. Adriano, el maestro, recibe la ayuda de una voluntaria norteamericana, Emily, recién llegada a la franja cuando la obra empieza. El público asiste al desarrollo de una doble trama: por un lado, la vida de los chicos y chicas palestinos en la escuela y en su día a día, por el otro, ve la puesta en escena de una adaptación de *Rebelión en la granja* de George Orwell. Las dos tramas se alternan, lo cual permite asociar el mensaje alegórico a la representación realista, superponiendo el significado del texto de Orwell a la lectura de Matilla sobre la cuestión palestino-israelí.

El empleo del recurso metateatral es una elección bien lograda a nivel dramático, ya que permite diferenciar el ritmo de la obra; además, el uso de las máscaras para representar a los animales de la granja y de canciones infantiles consiente un juego en el juego para los propios actores y actrices (que, se supo-

⁹ *El suicidio del ángel*, <<https://muteatro.somosmu.com/obras/el-suicidio-del-angel>> (01/23).

¹⁰ L. Matilla, *Bajo el cielo de Gaza*, Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud, Madrid 2015.

¹¹ Id., *Manzanas rojas*, ilustraciones de Federico Delicado, Anaya, Madrid 2022.

ne, serán chicos y chicas de doce a dieciséis años, como los personajes que interpretan) y una mayor identificación para el público diana.

Sin embargo, el dramaturgo no renuncia al realismo y, para visualizar y visibilizar la violencia en la cual crecen los y las jóvenes palestinos, Matilla utiliza algunos dispositivos técnicos, como un ciclorama en el cual se proyecta la imagen de un muro de hormigón (cuya construcción había contribuido a la alienación de Ilán, en *El suicidio del ángel*); además se sirve de algunos objetos escénicos para aludir a la situación de precariedad y deterioro de la calidad de la vida de los palestinos: para señalar todo esto, Matilla indica en las acotaciones el empleo de los que serían restos de alambradas y bidones de gran tamaño. La luz acompaña la acción con un uso tradicional de este elemento: ilumina la escena o algunos puntos específicos de la tarima, cuando se quiere aumentar el efecto dramático, se enciende sobre los actores, para darles más protagonismo, se apaga para cortar la secuencia y señalar un cambio o un pasaje escénico.

Bajo el cielo de Gaza es un texto dialogado: las palabras y las frases, por simples que parezcan, sirven para explicar y describir la situación, sin renunciar a introducir conceptos o nociones no tan comunes entre los y las jóvenes españoles, como justamente las razones del conflicto en la franja de Gaza. Por esto los conceptos más complejos o las referencias menos directas vienen acompañados por una explicación, como si se tratara de una traducción intersemiótica que el dramaturgo considera como necesaria para que su público pueda entender los mensajes que está compartiendo con él, a pesar de la complejidad del argumento. La palabra alegórica y la palabra mimética describen las violencias a las que los protagonistas están sometidos y, así, denuncian la situación para el público que lee el texto o asiste a la puesta en escena. Proponemos dos ejemplos:

ADRIANO

Mi padre era árabe y mi madre judía. Yo me considero cien por cien judío y cien por cien árabe, algo extraño, ¿no? Intento devolver a estos chicos y chicas lo que una parte de los dos pueblos que llevo en mí les está robando: su infancia. (*Tras una pausa.*) Muchos niños y adolescentes de este campo de refugiados sienten terrores nocturnos y hasta bien entrada su juventud padecen pesadillas. Se orinan en la cama debido a los recuerdos de los bombardeos, de los registros y las incursiones militares. Sus juegos tienen que ver con la violencia y con la guerra. Se enfrentan a los carros blindados con piedras intentando emular a sus héroes de la resistencia. Los niños también sienten rencor y desesperación. Algunos de ellos, los que padecen problemas psicológicos, confiesan su deseo de morir. Aquí se habla más de la muerte que de la vida. En uno de nuestros cementerios hay un cartel que dice: «Ya no queda espacio para más enterramientos». (*Con la voz quebrada por la frustración.*) ¿Te figuras, niños con pocos años deseando la muerte? ¿Cómo puede crecer así una juventud sana?¹².

¹² Matilla, *Bajo el cielo de Gaza*, cit., p. 30.

De un espectacular salto el CERDO JEFE se introduce en la zona de luz de la plataforma. Su máscara será muy diferente a la del CERDO VIEJO de la primera escena, ya que en ella primarán los rasgos agresivos, que serán agudizados por la gorra militar que porta. Su voz será desagradablemente autoritaria.

CERDO JEFE

A partir de este momento quedan suspendidas las reuniones en las que se tomaban las decisiones de forma colectiva. Desde hoy todas las normas vinculadas al gobierno de esta granja serán tramitadas por una comisión especial de cerdos, presidida por él que os habla. Dichas disposiciones os serán comunicadas únicamente en el caso de que así se considere oportuno.

BUEY

No quiero volver a los viejos tiempos. Todavía me duelen los lomos de los palos recibidos por el hombre¹³.

Quizá por tratarse de una obra dirigida a un público joven, el acercamiento al conflicto árabe-israelí recibe un tratamiento con pocos matices: el mundo de los adultos está dividido entre personas muy buenas (Adriano o Emily) o muy malas (el Capitán del ejército israelí, que se muestra cruel e intransigente incluso con los niños palestinos); el de los chicos se divide entre los idealistas y los extremistas. Sin embargo, a pesar de la lectura que Matilla favorece de la cuestión palestina, que no nos encuentra de acuerdo del todo, consideramos que *Bajo el cielo de Gaza* ofrece una aproximación nada maniquea a la representación de la violencia a través del lenguaje teatral; el fraseo de la luz, el uso de objetos escénicos realistas junto a las máscaras, el empleo de la música así como de un lenguaje verbal directo, sin renunciar a la complejidad del mensaje, todos estos elementos permiten hablar de la violencia, describirla, y, finalmente, denunciarla.

Luis Matilla centra su obra en una situación concreta relacionada con los conflictos en el Oriente Medio, la condición del pueblo palestino en la franja de Gaza; Aurora Mateos apunta el dedo contra las consecuencias del conflicto árabe-israelí y, al lado de esta, añade otra cuestión, la islamofobia occidental que se ha intensificado a raíz de los ataques terroristas de corte islamista. En *Mare nostrum, finis somnia vestra*, Marco Magoa (pseudónimo del dramaturgo Marco Márquez Muñoz de Luna)¹⁴ trata la violencia en Siria contra los opositores del régimen; el texto, de 2016, toma la forma de un largo e intenso monólogo en el cual el protagonista es Mahmud, un hombre de unos cuarenta años, que, dirigido al público, cuenta su drama: la persecución en Siria por parte de los fanáticos del ISIS, que intentan matarle por su condición de homosexual; las penas en el campo de refugiados en Jordania; y, finalmente, la tragedia del viaje en un barco cruzando el Mediterráneo, con la esperanza (frustrada) de llegar a Europa.

¹³ *Ibidem*, p. 52.

¹⁴ Queremos agradecer al dramaturgo la generosidad con la cual nos ha favorecido los textos, algunos inéditos, que se comentan a continuación. M. Magoa, *Mare nostrum, finis somnia vestra*, 2016, original del autor.

La dimensión de la violencia, en *Mare nostrum*, llega a alcanzar diferentes puntos: el político, el institucional, el policial, por lo que se refiere a la esfera pública, y también el emotivo, el mental, y el físico, por lo que atañe la esfera privada. El instrumento sobre el cual se apoya la escritura dramática de Magoa es la palabra; al tratarse de un monólogo, el dramaturgo tiene que emplear varias estrategias para darle un ritmo variado a la narración de la acción: la casi totalidad de la rememoración de los hechos está contada por Mahmud, aunque a veces se introducen secuencias de diálogo directo e indirecto, que salen de la boca del mismo actor, que interpreta tanto al protagonista como a sus interlocutores (su padre y su exnovio). Los movimientos en la escena son reducidos y se alternan a pausas de silencio que, tal y como el cuerpo inmóvil del actor, simbolizan el vacío, la falta, la parálisis, la pérdida; el hipotético diálogo se crea directamente con el público, ya que el actor se dirige en repetidas ocasiones hacia la sala, hablando con sus mudos interlocutores, interrogándoles sobre la situación que están viendo. La ruptura de la cuarta pared es un recurso que Magoa emplea a menudo en el texto (y, por tanto, en la puesta en escena): de esta manera, el espectador se ve implicado en la acción y tiene que tomar una posición frente a lo que está pasando.

La palabra tiene la obligación de comunicar la violencia que Mahmud padece y que ve ejercida sobre sus compañeros y sobre los desconocidos que encuentra en su camino de huida. Son la voz, la entonación, la prosodia y el silencio que dan cuerpo e imagen a la violencia, que aquí está narrada, más que representada, ya que Magoa decide construir una obra esencial en lo escenográfico (los objetos son muy reducidos: una botella de agua, una manta, una silla y poco más; la escena está casi vacía) y darle preeminencia al lenguaje verbal. He allí que las frases sean interrogativas, exclamativas, dubitativas e imperativas; proponemos tan solo unos ejemplos, de los varios que se podrían elegir, sacados del momento en el cual Mahmud acude al hospital donde está su exnovio en las últimas, después de un atentado suicida cometido para respetar las órdenes de ISIS. Mahmud expresa su duelo, su sorpresa, su lástima con las siguientes palabras:

Unos cuantos metros y estaré allí... con él. No. Debo esperar a que él me pida que entre. Esperaré fuera escuchando esta música que alguien toca. Ahí yace vencido mi enemigo, esperando que yo entre. Ahí tenéis al que fue mi vida y ahora no es ni mi temor... ¡Oh, mi corazón! No te conviertas en metal sobre el suelo, sino en tubería y sube por dentro de las paredes. ¡Oh, mi corazón! No seas como el agua sucia que tiene que ser hervida antes de tocar mi boca, sino lluvia que cae en silencio al suelo... ¡Golpéalo! ¡Rómpelo y haz que me desplome! ¡Aquí tenéis a mi amor, a mi enemigo! ¡Oh, qué largo es este camino! ¿Llegaré alguna vez al final, o estaré caminando por siempre hasta encontrarte? ¿Dónde estás? ¡Ahí estás! ¡No voy a mirarte, todavía no! Tenemos que hablar. Tengo que hablar contigo, me lo merezco¹⁵.

¹⁵ *Ibidem*, p. 12.

Desde el punto de vista argumental, Magoa en *Mare nostrum, finis terra vestra* da cabida a una multiplicidad de declinaciones de violencia: denuncia con coraje la persecución de las personas homosexuales en los países bajo el control de grupos radicales islamistas o de totalitarismos, como el ISIS o la dictadura de Bashar al-Asad; en la obra, Mahmud describe los actos intimidatorios padecidos, desde los más blandos – si así se pueden definir – como los ataques contra su cafetería, hasta los más crueles, como la ejecución escenificada por un grupo de violentos, entre los que se halla también el exnovio del protagonista, radicalizado y dispuesto no solo a matar a su antiguo amante, sino también a suicidarse en un atentado terrorista. Magoa describe el tipo de violencia que se reserva a los culpables de delitos contra la moral, como Mahmud: se les lleva al piso más alto de un edificio y de allí se les arroja hacia el vacío, dejando el cadáver en la pública vía, para que sirva de admonición y para aislar a la familia y los amigos del reo.

La violencia es también la que se alimenta de la inercia política de las ‘grandes potencias’: el dramaturgo, a través de la voz de Mahmud, denuncia la incapacidad y, quizá, la complicidad del occidente que, delante de la guerra en Siria y del integrista de Dáesh, ha quedado callado e inmóvil. Cuando Magoa escribe *Mare nostrum, finis terra vestra*, estos hechos eran de triste y candente actualidad; el estreno – en lengua inglesa – se realizó el 20 de enero de 2016 en Copenhague en la sala de la ONG Pressen-Politikens Hus, lo cual – a falta de reseñas y testigos directos que puedan desmentirlo – deja suponer que el impacto sobre el público puede haber sido intenso. En la obra encuentran espacio también las consecuencias de la acción terrorista y despótica y de la inacción de la política internacional, ya que la violencia no es solo la personal (sobre el cuerpo y el alma de Mahmud), sino también la colectiva, que se puede reunir en la categoría de los refugiados. En este caso el drama llega a ser tragedia. Mahmud cuenta su vida en el campo en Jordania, durante dos años, y en esta narración es la naturaleza que interpreta el papel de la madrastra, ya que todo, en ese lugar de ‘acogida’, es inhóspito y cruel:

Sí, la he visto [la bestia] en Jordania, en el campo de refugiados. Dos años en el campo de refugiados... No podíamos salir sin un permiso, y los permisos eran difíciles de conseguir. Esa luz tan blanca... las tiendas de campaña y los contenedores, el desierto... todo es blanco. Es como una pesadilla. En los campos de refugiados no crecen las flores. No hay árboles, ni hierba, solo el desierto, las vallas, el alambre de espino, y nosotros, dentro, como almas perdidas en el limbo. Como un presidiario culpable. Esperando a que alguien nos perdone nuestros pecados. ¿Quién? Quien sabe... A lo mejor estamos esperando vuestra comprensión y vuestro perdón... (*Se ríe y habla con ironía.*) ¡Perdonadme por favor! ¡Perdonadme! ¡Si al menos pudiera saber cuáles son mis pecados! Sé dónde están. Están aquí, en mi odio. Odio mi existencia muerta. A mis amigos, que tan pronto se han ido. Les odio por dejarme solo. Mi patria, incapaz de protegernos de esta locura, de este sueño inhumano que debemos sobrevivir entre los gritos del silencio... ¡odio mi patria! Odio a mis padres, que me enseñaron a soñar. Odio el té, el azúcar, mis recuerdos, las canciones... os odio. Me odio

a mi mismo por odiaros... odio a todo el planeta. (*Silencio.*) No limpié las ventanas durante un año. No había nada que ver salvo el horror. Debo odiar hasta despertar. ¡Quiero despertarme! ¡Ojalá pudiera! ¡Despertadme!¹⁶

Incluso el mar se transforma, en el texto, en un elemento mortífero; y, además, convierte a los seres humanos en bestias, ya que, en la lucha para la supervivencia, saltan todas las rémoras:

El mar otra vez... yo sin el chaleco salvavidas. Como un recién nacido al que le asusta la vida. ¿Me sostendrá mi madre? ¿Mantendrá mi cabeza fuera del agua? ¡Mamá, no puedo verte! Y entonces vi a otra mujer. Boca abajo. ¿Estará durmiendo en la cama? ¿Es esto solo un sueño y estamos en realidad soñando? ¡Seguro que sí! Pero esos ojos... ¿Por qué me miráis? ¿Quiénes sois? ¿Ahmad? ¡Niño! No. (*Silencio.*) Sentí el falso sabor del mar en mi boca... gasoil del barco. Ese olor, como una gasolinera alrededor de nuestros cuerpos solitarios para recordarnos la razón por la que morimos... Esos ojos... ¡Nabil! No. Era un niño... de unos siete años. Tenía un silbato en la boca. «¿Tienes miedo a usarlo? No quieres que la bestia te oiga, ¿Verdad? Yo tampoco. No lo uses. Tranquilízate. Intenta descansar. Cierra los ojos. Dame la mano. Intenta dormir en mi hombro. Soy un buen nadador. Ven aquí. ¿Dónde estás? ¡Eh, niño! ¡Despierta! ¡Saca la cabeza del agua! ¡Abre los ojos! Di algo...». Nada. El silbato todavía en sus labios muertos. Pensé que sonreía. Quizás lo hacía después de todo. Le abracé y le sostuve durante dos horas. Arriba y abajo, bailando con el mar. Puede que más de dos horas. (*Silencio.*) «¿Dónde está la bestia? La bestia nos ha dejado aquí. Exiliados en el medio de este espeso y negro sueño. El lugar más frío del planeta, donde el viento no sopla y no cae la nieve...». Y lo hice, creo que lo hice. Le giré. El silbato todavía en su boca... mis manos incapaces de moverse. Mis brazos ya no eran míos. Intenté abrir su salvavidas. Uno, dos... ¡Ya! Quité el chaleco de su débil y sólido cuerpo y simplemente se quedó a mi lado, flotando como un pequeño cordero ahogado en el río. Le cogí la mano. «¡No te vayas! ¡Quédate conmigo! Si permanecemos juntos, no nos encontrará la bestia». Intenté ponerme el salvavidas... un brazo... otro... ¡Ya! Estaba contento. ¿Dónde estás? Necesito dormir. Mis manos... parece que están limpias, pero están sucias... no me refiero por fuera, me refiero... perdí a ese niño... su cuerpo muerto también me abandonó... cogí su chaleco y desapareció...¹⁷

En los textos más recientes, *La muerte de Zeus* (2020)¹⁸ y *Kandake Amanirenas* (2022)¹⁹, Magoa vuelve a tratar el tema de la violencia relacionada con la guerra y la migración, pero situando la acción ya no en el tiempo presente, sino en épocas casi míticas o atemporales. *La muerte de Zeus* es una reescritura de *Las*

¹⁶ *Ibidem*, p. 7.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 13-14.

¹⁸ M. Magoa, *La muerte de Zeus / La morte di Zeus*, tr. it. de P. Bellomi, «NuBE», 2, 2021, pp. 363-428, <<https://doi.org/10.13136/2724-4202/1081>> (01/23).

¹⁹ M. Marco, *Kandake Amanirenas*, 2022, original del autor.

suplicantes de Esquilo y, aunque no haya elementos suficientes para concretar el lugar de la acción, de la dramaturgia es posible captar que se trata de una zona que bien podría situarse en el Oriente Medio (el paisaje es desértico, hay animales domésticos como las vacas, el sol es una fuente de excesivo calor y luz, etc.). El tiempo es a la vez mítico, ya que se nombran a Zeus y Hera, y actual, puesto que se indican objetos propios de la vida moderna, como la furgoneta sobre la cual viajan los protagonistas, y las referencias a aviones, a coches que corren a 150 km/h, kamikazes, una fábrica, etc.

La violencia es el motivo que acomuna a los protagonistas, tres mujeres y un joven, denominados simplemente como Extranjera 1, 2, y 3 y Extranjero; todos están huyendo de una situación de pérdida, de sufrimiento, de miedo: cada historia es personal, pero al mismo modo, al caminar juntos, su dolor llega a una dimensión colectiva. A través del diálogo, el grupo de migrantes cuenta las violencias físicas y psicológicas padecidas y sus consecuencias se desgranán delante del espectador: la Extranjera 1 lleva en el vientre el fruto de una violación, el Extranjero sufre incesantes pesadillas, en las cuales él vuelve a vivir las violencias padecidas cuando estuvo preso:

EXTRANJERO

Todos los mediodías intento pensar que esos hombres... Que ellos... No lo hicieron... Que no me hicieron eso. También mi cuerpo estuvo bajo el peso de otros, cayó por un abismo donde la humanidad se esfuma. Donde morimos todos. ¡Por eso necesito un milagro! ¿Entiendes? Yo también he estado desnudo tocando el fin del mundo. Se puede acabar con todo solo con tres cuerpos. ¿Cómo es eso posible? Al caer por ese abismo me convertí en un trozo de hielo. Era como si esos dos hombres me usaran para apagar el núcleo de la tierra. Al sentir al primero vi como desaparecían las pirámides, su voz estaba hecha de soledad, entendí que nunca había sido amado... Me reconocí en él y sentí odio y piedad y mi boca en el suelo se llenó de flores negras. (*Pausa.*) Con el segundo vi como ardían los pianos, a los profesores con las manos cortadas, incapaces de abrir las bibliotecas. En aquella habitación, sentado en el suelo, un coro sin boca intentaba cantar... Todo era silencio. ¡No me miréis así! Yo tampoco soy bueno... Soy un miserable. Cada noche esperaba que volvieran con alguien nuevo... Con una mujer, con una niña, con otro hombre... Y entonces convertirme yo en polvo olvidado por ellos en el suelo. Desparecer sin decir nada. Sin defender a nadie. Si me hubieran dejado, yo mismo habría salido a la caza de alguien para ellos... Yo soy peor que esos dos hombres. No soy como vosotras. ¿Quién va a perdonarme? Todo lo que pensé e imaginé para salvarme... ¿Cómo voy a perdonarme todo eso? ¿Cómo voy a olvidarlo? ¿Quién va a perdonarme eso? (*Todos se quedan en silencio. Un largo silencio*)²⁰.

Las estrategias discursivas que Magoa emplea en *La muerte de Zeus* son parecidas a las de *Mare nostrum*: el dolor, el sufrimiento, la violencia no se pueden

²⁰ Magoa, *La muerte de Zeus*, cit., p. 417.

simplemente contar, hay que gritarlos o callarlos, hay que desafiar al público con invectivas y preguntas, hay que imponer la presencia, no obstante todo parezca empujar hacia el olvido, el silencio, la sumisión. Con respecto a la anterior obra, aquí todo esto se expresa por medio de la estructura dialógica, como si fuera necesaria una polifonía de voces para soportar un destino tan trágico y un dolor tan universal.

Kandake Amanirenas en parte recupera la dimensión casi sagrada que connota *La muerte de Zeus*, ya que trata un acontecimiento histórico como un suceso que atañe a la Humanidad entera. Magoa reproduce los últimos momentos del enfrentamiento, acaecido entre el 25 y el 24 a.C., entre el ejército romano y el de Amanirenas, *kandake*, es decir reina, de Kush (actual zona de Nubia, entre Egipto y Sudán).

Es un texto en el cual se habla de guerra y batallas, de muertos y víctimas, pero la violencia no está representada solo en su dimensión pública, sino un eje cardinal es el que se funda en el conflicto que se desarrolla en las familias y que también es causa de dolor y muerte; la guerra es el motor de la violencia, tanto que se trate de la perpetrada en los campos como la que divide a los padres de los hijos, y a los hermanos entre sí. El dramaturgo, por ejemplo, desarrolla el personaje de Amanirenas tanto en su papel de reina, de inflexible condotiera de su ejército, como de madre del príncipe Akinidad: en ambos casos, la violencia caracteriza su actitud y su manera de actuar, esto debido a la situación de peligro de su pueblo, pero también por el orgullo y el deseo de venganza que se alimentan en la batalla y que no encuentran descanso ni delante de las peticiones del hijo. La razón de estado gana a los sentimientos humanos, incluso a los maternos. Algo parecido se realiza en la relación conflictual entre los personajes de Hermana y Hermano; este último rehúye de la guerra, es un desertor tanto para el Estado como para su Hermana, que decide disfrazarse de hombre y alistarse para poder ir a buscar a su Hermano y matarlo.

Hanna Arendt, en 1969, notaba, no sin sorpresa, que a pesar de la presencia inmemorial de la violencia en la vida humana, el tema no había merecido hasta ese momento un estudio pormenorizado por parte de los intelectuales²¹. Uno de los aspectos interesantes sobre el cual la filósofa se detiene en su reflexión reservada justamente a la violencia es la relación entre esta y la técnica con la cual se ejerce (¿las armas de qué sirven si no para causar muerte o imponer el predominio de una parte sobre la otra?); en su argumentación, Arendt separa el concepto de 'violencia' de los de 'poder', 'potencia', 'fuerza' y 'autoridad', que muy a menudo se emplean como sinónimos, porque, contrariamente a estos últimos términos, la naturaleza del primero es instrumental ya que la violencia, para existir, necesita de alguien que la ejerza a través de una herramienta (física, como

²¹ El punto de vista de la filósofa es el siguiente: «Nadie consagrado a pensar sobre la Historia y la Política puede permanecer ignorante del enorme papel que la violencia ha desempeñado siempre en los asuntos humanos, y a primera vista resulta más que sorprendente que la violencia haya sido singularizada tan escasas veces para su especial consideración», Arendt, *Sobre la violencia*, cit., p. 16.

una pistola, o simbólica, como el lenguaje). Además, para concretarse, necesita de un fin. Cuando la filósofa publica su volumen, acababan de estallar las protestas de 1968 y ya se había visto la respuesta firme – y armada – de los estados democráticos (tanto en Estados Unidos, como en México y en Europa, los gobiernos intervinieron con la policía y el ejército para sedar las insurrecciones). El texto de Arendt respondía a una urgencia vivencial (la realidad que la filósofa veía deslizarse delante de su mirada) y además se insertaba en las reflexiones que había empezado con el proceso en Jerusalén contra Adolf Eichmann, que desembocaron en el famoso lema sobre la ‘banalidad del mal’.

En cierto sentido, es la previsibilidad de la violencia y la falta de conciencia de la humanidad lo que sorprende a Arendt: Eichmann no podía ser considerado un monstruo, porque esto hubiera significado ponerle fuera de la categoría humana y, por tanto, ofrecerle un escudo (el mal absoluto es inhumano, por tanto si el verdugo nazi era un monstruo, no podía ser juzgado según las normas propias de la legislación humana). El argumento principal de la defensa se basó en el papel de ‘engranaje’ dentro de un mecanismo complejo como fue la máquina de eliminación nacionalsocialista. Y sin embargo la metáfora con la máquina no funciona ya que un engranaje no tiene voluntad propia, mientras que el ser humano puede elegir dónde estar, con quién y con qué finalidad. Este argumento de ‘cosificación’ del hombre se corresponde, en la teorización de Arendt sobre la violencia, a la ‘humanización’ de los procesos persecutorios y vejatorios. No en balde la pensadora rechaza las metáforas ‘orgánicas’ asociadas con la violencia:

Nada, en mi opinión, podría ser teóricamente más peligroso que la tradición de pensamiento orgánico en cuestiones políticas, por la que el poder y la violencia son interpretados en términos biológicos. Según son hoy comprendidos estos términos, la vida y la supuesta creatividad de la vida son su denominador común, de tal forma que la violencia es justificada sobre la base de la creatividad. Las metáforas orgánicas de que está saturada toda nuestra presente discusión de estas materias, especialmente sobre los disturbios – la noción de una ‘sociedad enferma’ de la que son síntoma los disturbios, como la fiebre es síntoma de enfermedad – sólo pueden finalmente promover la violencia²².

Los textos teatrales que se han presentado en estas páginas se han acercado a la cuestión de la representatividad de la violencia a través del lenguaje escénico; es interesante notar que, a pesar del peligro concreto de caer en un fácil ejercicio retórico, como el que manifiesta Arendt (‘cosificar’ al hombre y ‘humanizar’ la naturaleza), las obras comentadas no emplean estos *escamotages* para así justificar de manera más simple e inmediata las violencias cometidas por el ser humano o acaecidas por algún evento natural. Sin renunciar al símbolo y a la alegoría, las obras analizadas no rehúyen del realismo, tanto en el lenguaje verbal como en el escénico; incluso cuando se acerca el tema recuperando la sacralidad del acto dramático, la finalidad no es la de edulcorar el mensaje. La violencia se esce-

²² *Ibidem*, pp. 101-102.

nifica empleando el lenguaje corporal, el gesto, la voz, la mirada, mientras que el espacio queda casi siempre semi vacío, esencial en sus elementos objetuales, sonoros y luminotécnicos. El vestuario acompaña el cuerpo del actor en un intento mimético básico, que sirve para situar al personaje, pero sin la pretensión de una representación fidedigna del contexto. El público juega sin duda un papel importante en la recepción del mensaje, que es siempre de denuncia de las diferentes tipologías de violencia que parten todas – en los casos estudiados – de situaciones de guerra; las obras muestran no tanto los conflictos en los campos de batalla, sino más bien las consecuencias de los enfrentamientos y se centran en personajes casi siempre anónimos, comunes, simples ciudadanos y ciudadanas que sufren los efectos nefastos y duraderos de las contiendas.

Según Arendt,

La violencia, como ya he dicho, se distingue por su carácter instrumental. Fenomenológicamente está próxima a la potencia, dado que los instrumentos de la violencia, como todas las demás herramientas, son concebidos y empleados para multiplicar la potencia natural hasta que, en la última fase de su desarrollo, puedan sustituirla. [...] La violencia es, por naturaleza, instrumental; como todos los medios siempre precisa de una guía y una justificación hasta lograr el fin que persigue. Y lo que necesita justificación por algo, no puede ser la esencia de nada²³.

Al contrario, el teatro no necesita justificación para denunciar la violencia a través de su representación en las tablas. Y la esencia dramática reside justamente en la escenificación, en la visibilización de la obscenidad de la violencia.

²³ *Ibidem*, pp. 63; 70.

Il teatro di violenze domestiche di Agota Kristof

Riccardo Benedettini

Abstract: Per Agota Kristof la comunicazione teatrale e quella romanzesca non sono nettamente diverse come ci attenderemmo data la differenza tra i due generi letterari. Le prime *pièces*, scritte in Svizzera romanda a partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento, contengono quei motivi che andranno in seguito a costruire il sistema immaginativo dei più celebri romanzi. La violenza, latente o manifesta, sovrasta ogni sentimentalismo e delinea, nei suoi contorni precisi di abuso del corpo, quella che sarà la polemica costante in tutta l'attività della scrittrice nel teatro, nel romanzo, nella poesia. Nei tratti della violenza si scorge una distaccata testimonianza dei rapporti sociali, quell'accumularsi delle frustrazioni che fa sì che vicende individuali si trasformino in episodi di una vicenda umana più vasta.

Dunque uccidere era cosa tanto facile?
Italo Svevo, *L'assassinio di via Belpoggio*

– Oui. C'est elle qui les a appelés. Elle est sortie sur la route, elle leur a fait signe de venir. Ils étaient douze ou quinze. Et pendant qu'ils lui passaient dessus, elle n'arrêtait pas de crier: «Comme je suis contente, comme je suis contente! Venez tous, venez, encore un, encore un autre!» Elle est morte heureuse, baisée à mort. Mais moi, je ne suis pas morte! Je suis restée couchée là, sans manger, sans boire, je ne sais depuis combien de temps. Et la mort ne vient pas. Quand on l'appelle, elle ne vient jamais. Elle s'amuse à nous torturer. Je l'appelle depuis des années et elle m'ignore. [...]

Nous lui tranchons la gorge d'un coup de rasoir, puis nous allons pomper l'essence d'un véhicule de l'armée. Nous arrosons d'essence les deux corps et les murs de la mesure. Nous y mettons le feu et nous rentrons¹.

Tra le tante immagini di violenza che troviamo nell'opera letteraria di Agota Kristof questa è per noi particolarmente memorabile, di significato propriamente storico. Una madre, vecchia e misera, che trascorre il proprio tempo seduta,

¹ A. Kristof, *Le Grand Cahier*, in Ead., *Le Grand Cahier – La Preuve – Le Troisième Mensonge. Romans*, Seuil, Paris 1991, p. 146.

a non fare nulla, fingendosi sorda e cieca, racconta ai gemelli protagonisti del romanzo la morte della figlia, una bambina il cui nome, Bec-de-Lièvre (ovvero, Labbro Leporino), sembra suggerire l'accumularsi di una serie di frustrazioni; tra queste, un folle desiderio di sesso che troverà realizzazione solo in uno stupro di gruppo, dove l'atteggiamento della vittima, già più volte ritratta vicino alla bestialità, responsabile se non colpevole della sua ultima disavventura, sembra voler disculpare gli aggressori. L'esperienza e più ancora il resoconto preciso, sistematico e quasi senza tristezza o preoccupazione, sorridente anzi «dans un sourire éternel», sceglie il corpo violentato quale metafora della miseria sociale e sessuale. La scena si chiude con i gemelli, anch'essi bambini, che senza timore o esitazione uccidono la donna e, dopo aver dato fuoco ai due corpi, tornano a casa, quasi avessero appena terminato di recitare un ruolo in una delle tante commedie che essi sono soliti rappresentare nelle taverne del paese di frontiera.

Com'è noto, la storia di *Le Grand Cahier* (1986) si colloca nel contesto di una società in guerra. Agota Kristof ha scelto una narrazione estranea a qualsivoglia indicazione spazio-temporale e proprio questo straniamento meglio testimonia quelle 'macerie del Novecento' dove è facile imbattersi nella spontaneità della violenza: i domestici esercizi di resistenza cui si sottopongono i gemelli sono i mezzi che essi hanno apprestato per adattarsi a quei non insignificanti cambiamenti prodotti dall'uomo, il solo modo di non lasciarsi distruggere da una guerra che costantemente stimola il desiderio di aggredire. L'essenza stessa della violenza è, da questo punto di vista, non solo oggetto di un mondo in declino, ma anche quello della possibilità per l'intelletto umano di giungere a impadronirsi di questo schema di sofferenza e morte, spesso erotizzate, liberandosene con non velata ironia: Bec-de-Lièvre è morta felice, appunto.

Il fatto che Kristof abbia visto nella violenza un problema che avrebbe potuto concernere la diffusione del romanzo, «Si je n'avais pas mis ça, tout le monde pouvait le lire, même les enfants. Cela a empêché beaucoup de monde et je le regrette»², non è senza significato. In realtà la violenza appare strettamente connessa a tutta l'opera della scrittrice e proprio da questo punto di vista possono apparire chiare le ragioni del legame tra la comunicazione romanzesca e la precedente comunicazione teatrale, quasi un modo di reagire alla brutalità e alla ripugnanza degli avvenimenti: estraniarsi da ogni cosa per allontanare la debolezza con la forza della volontà.

Il teatro di Agota Kristof – del quale abbiamo già cercato di chiarire altrove le origini, il significato e una certa performatività che non vuole essere diversa

² Cfr. R. Benedettini, *Conversazione con Agota Kristof* (Neuchâtel, 22 giugno 1999), oggi in Id., *Il corpo in frammenti. Teatro e romanzo in Agota Kristof*, Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese (Feuillages, n. 1), Università di Verona, Verona 2016, p. 128. La cronaca dell'incontro, *Intervista a Agota Kristof. La passione di Agota*, era apparsa sul «Diario» della settimana dal 27 luglio al 2 agosto, VI, 30, 2001, pp. 88-91. La traduzione inglese dell'originale francese è pubblicata sulla rivista americana «Music & Literature. An Arts Journal», con il titolo *A Conversation with Agota Kristof*, giugno 9, 2016, consultabile su: <<http://www.musicandliterature.org>>. Nel 2019 è uscita anche una traduzione in catalano: *Conversa amb Agota Kristof*, in A. Kristof, *L'analfabeta*, Amsterdam-Ara Llibres, Barcelona 2019, pp. 61-86.

da quanto ritroviamo nei posteriori romanzi e novelle³ – è stato elaborato negli anni Settanta del Novecento, anche se la sua pubblicazione risulta essere successiva alla più celebre ‘trilogia’. Per l’‘analfabeta’ Agota, profuga e poi operaia nella Svizzera francofona, il mondo è dunque fatto di continue lotte, all’inizio per la sopravvivenza, quindi per l’integrazione e l’assimilazione⁴. Alla durezza dell’esilio e all’abbandono della propria lingua madre, l’ungherese Kristof reagisce scrivendo delle *pièces* di teatro, prendendo le immagini e le parole del nuovo ambiente e trasferendole sulla pagina con il lessico quotidiano, appreso di giorno in giorno, con costanza e pazienza. La conoscenza di registi, la collaborazione con studenti di scuole di teatro, nonché le ‘letture’ radiofoniche trasmesse dalla «Radio Suisse Romande» tra il 1978 e il 1983, sono conferma della positiva esperienza di integrazione della scrittrice. Il riuscito inserimento di Kristof nella società svizzera facilita la presa di coscienza del passato, che si manifesta in un’opera come *Un Rat qui passe* (Neuchâtel, 1984; versione originale del 1972); l’autrice utilizzerà come pseudonimo in radio proprio il nome dell’incolpevole prigioniero Zaïk, protagonista di quel dramma. La creazione drammatica (in tutto una decina di *pièces*) ha dunque goduto inizialmente di una grande fortuna radiofonica e in seguito di numerose rappresentazioni.

È indubbio che la forma teatrale anticipa e chiarisce quelle che saranno le caratteristiche principali nell’evoluzione della tecnica narrativa della scrittrice: un’azione incentrata su un ristretto numero di personaggi, in un luogo e in un tempo eterno che sembrano incisi dalle linee di James Ensor, un mondo dove tutto si ripete attraverso un puntuale uso del dialogo nel quale le maschere danno l’impressione di aver vissuto più vite, più filoni narrativi paralleli, i cui intrighi si dipanano tra la passione della verità e gli ostacoli delle menzogne. La manipolazione della realtà operata nei romanzi si presenta come una ripresa di quel «mondo effimero, ma vero» che Kristof, lettrice di Antonin Artaud e Georges Bataille, aveva già creato nella pratica scenica⁵. Anche per la scrittrice il teatro

³ Cfr. R. Benedettini, *Il Teatro di Agota Kristof*, «Versants», 51, 2006, pp. 153-182. Si veda inoltre il ns. *Il potere del teatro*, in Id., *Il corpo in frammenti*, cit., pp. 95-118.

⁴ A. Kristof, *L’Analphabète. Récit autobiographique*, Zoé, Genève 2004. Agota Kristof è tra quelle prime migliaia di rifugiati che, in fuga dal comunismo, lasciarono l’Ungheria tra il 24 ottobre e il 3 novembre 1956, approfittando del varco apertosi sulla frontiera occidentale del paese. Come la maggior parte dei rifugiati, anche Kristof aveva come meta l’America, più precisamente gli Stati Uniti, ma presa in carico dall’ONU trovò in Svizzera il proprio paese di accoglienza. Sulla *langue venue d’ailleurs*, si può rinviare a: C. Nannoni, *L’aventure de «L’Analphabète»: la traduction italienne du récit autobiographique d’Agota Kristof comme lecture palimpsestueuse de l’original*, «Il Confronto letterario», 75, 2021, pp. 87-111; S. De Balsi, *Agota Kristof écrivaine translingue*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2019; J. Ori, *Écrire vrai: la posture d’authenticité chez Agota Kristof et Katalin Molnár*, «Çédille, revista de estudios franceses», 14, 2018, pp. 451-475.

⁵ «Des décors, des costumes, des gestes et des cris faux ne remplaceront jamais la réalité que nous attendons. C’est cela qui est grave: la formation d’une réalité, l’irruption inédite d’un monde. Le théâtre doit nous donner ce monde éphémère, mais vrai, ce monde tangent au réel», A. Artaud, *Théâtre Alfred Jarry*, in Id., *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris 1956-1994, p. 20.

non è un'imitazione alterante della realtà; esso è la realtà in quanto l'enunciazione sulla scena è creazione inedita della realtà stessa.

Su quest'ordine di considerazioni è fondata la riflessione della «messenger di sventura» (Brecht) Agota Kristof sulla condizione umana. La violenza deforma in maniera radicale e in apparenza irrimediabile il modo stesso di raccontarsi e di agire degli uomini comuni portati sulla scena: essa ha irrorato non solo ogni azione ma anche il linguaggio cui la scrittrice ricorre per dare vita all'Altro teatrale⁶. Adottando questa prospettiva, Kristof vede il cammino della Storia svilupparsi attraverso rovine e terrori; nel procedere lungo quella strada, l'uomo educa sé stesso alla scuola del dolore, consapevole che, quando non ci sarà più niente da imparare, le sofferenze non solo continueranno ma si abatteranno su di lui con ancor più rampicante violenza. Il violento mostruoso della condizione umana non trae dunque origine tanto dai dolori patiti, quanto dalla presa di coscienza di come, per l'uomo, non ci sia più alcuna meta ma solo l'abisso del vuoto, in un consolidato ordine invisibile del tempo. La *pièce* politica *Le Monstre* (senza luogo e senza data di stesura)⁷, la cui azione «se joue dans un monde imaginaire habité par une peuplade primitive, presque nue, portant masques», ne è un esempio: il Mostro divoratore di uomini, contro il quale nulla valgono le armi, è figura rituale di passaggio, capace di esprimere la bestiale violenza delle origini e di far riflettere su come nemmeno le dittature ideologiche possano governare con il solo terrore⁸. Ulteriore segno di questa riflessione riguarda l'erotismo, sempre dominato dalla «violence» e dalla «violation», forze che confinano spesso con la «mort» e con il «meurtre»⁹. Ma Kristof muove l'accento dal concetto di perversione, comune a tante scene del genere erotico¹⁰, e arriva a fare di questi corpi violati lo specchio di un nuovo clima culturale: l'istinto aggressivo è visto in tutta la sua spontaneità, fatto che lo rende ancor più spaventoso agli occhi del lettore/spettatore, ma non dal punto di vista interno all'azione teatrale.

Freud ha mostrato come la mancanza di contatti sociali e la perdita dell'amore (*Liebesverlust*) predispongano all'aggressione e la facilitino: possiamo applicare questo nesso anche all'opera di Kristof, alla *naïveté* aggressiva dei suoi

⁶ Le ns. analisi hanno sempre preso a modello C. Pasi, *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 9. Per Kristof, cfr. M. del Carmen García Cela, *Pour une didactique de la cruauté. Le savoir-faire de l'écriture chez Agota Kristof*, «Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses», 28, 2013, pp. 141-156.

⁷ A. Kristof, *Le Monstre et autres pièces*, Seuil, Paris 2007.

⁸ Con un contributo dal titolo «*Nous sommes devenus faibles et vulnérables*». Agota Kristof et les inconvénients de la liberté siamo recentemente intervenuti alla XIV^e Journée de la Francophonie, «*Hier tout était plus beau*»: mémoires (dés)ordonnées dans les écritures francophones venues de l'Est, svoltasi presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Verona il 19 maggio 2022.

⁹ «Le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation. [...] Que signifie l'érotisme des corps sinon une violation de l'être des partenaires? Une violation qui confine à la mort? Qui confine au meurtre?», G. Bataille, *L'Érotisme*, in Id., *Œuvres complètes*, t. X, Gallimard, Paris 1987 (1957), pp. 22-23.

¹⁰ Cfr. G. Brulotte, *Petite narratologie du récit dit érotique*, «Poétique», 85, 1991, pp. 3-16.

personaggi, che arriva a erotizzare la sofferenza e la morte. Nella messa in scena della morte riconosciamo un altro segno della violenza teatralizzata: avendo sopra di sé un cielo vuoto o nero, in ambienti che spesso mancano di veri e propri *décors*, i personaggi sembrano uniti da un contatto molto stretto con un momento della realtà che lega tutti ad «un inconnu parfaitement noir»¹¹, un contatto con l'Invisibile che ogni volta si realizza in maniera violenta (la «bles-sure»), portando alla scomparsa della distinzione soggetto-oggetto¹². Nel teatro di Kristof, è chiaro, i morti ammaestrano e ammoniscono i viventi. Un elemento che ritroviamo anche nella già menzionata *Un Rat qui passe*, pantomima contro il totalitarismo e la neutralità svizzera¹³: imputati e giudici, vittime e carnefici, idealisti e cinici si nascondono qui dietro maschere che confondono la loro identità («Rat: – Avec cette tête de rat, personne ne fait attention à moi. Un rat qui passe, c'est tellement courant», scena 1), ciascuno pronto a difendere con foga le proprie opinioni («Rat: – Je vais te mordre! Oui. Krrr. Je vais te mordre!», scena 1); è d'altro canto il rinvio al ratto, animale pacifico verso chi appartiene al proprio gruppo, ma spietato verso i simili che fanno parte di altre comunità, a fornirci una chiave di lettura legata sempre alla violenza della lotta collettiva di una comunità contro un'altra.

In quest'ottica, la violenza è presenza intima e deformante, in quanto ci rende assuefatti ad un immaginario che trasforma ogni esperienza in modo da farci stare meglio al passo con un mondo, creato dall'uomo, dove talvolta ciò che per tutti sembra essere una «macchina malvagia» altro non è che «un miserabile giocattolo abbandonato in mano capricciosa». Nel teatro kristoffiano la violenza è inoltre sempre connessa strettamente da un lato con un erotismo distruttore, con pratiche sadomasochiste e fantasie di morte che, soddisfacendo il binomio *eros* e *thanatos*, rientrano in ciò che Freud definisce «erotizzazione dell'aggressività»¹⁴. Dall'altro, la violenza è espressione del controllo politico sovietico sull'Ungheria: Kristof accusa la mancanza di libertà individuale dei cittadini, il silenzio degli scrittori, la paura e l'isolamento del proprio popolo dove assassini, spie e traditori, sotto la maschera dell'obbedienza, si sono lasciati andare al terrore senza limiti della tortura¹⁵. Per questo la violenza diventa un fatto culturale e come tale essa

¹¹ Scrive G. Bataille che «ce monde des vivants est placé devant la vision déchirante de l'inintelligible (pénétrée, transfigurée par la mort mais glorieuse)», in *Le Coupable*, cit., p. 286.

¹² «Il n'y a plus sujet = objet, mais 'brèche béante' entre l'un et l'autre et, dans la brèche, le sujet, l'objet sont dissous, il y a passage, communication, mais non de l'un à l'autre: l'un et l'autre ont perdu l'existence distincte», G. Bataille, *L'expérience intérieure*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 74. Per l'idea di *blesure*, cfr. G. Bataille, *L'Alleluiah*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., pp. 577-579.

¹³ A. Kristof, *L'Heure grise et autres pièces*, Paris, Seuil 1998.

¹⁴ Sul rapporto violento tra morte ed eccitazione sessuale, si veda G. Bataille, *L'Histoire de l'érotisme* (1951), in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. VIII.

¹⁵ In A. Kristof, *L'Expiation*, in Ead., *Le Monstre et autres pièces*, cit. Cfr. Ead., *Due pezzi teatrali. L'espiazione – L'epidemia*, introduzione di R. Benedettini, traduzione di F. Cremaschi, Lamantica Edizioni, Brescia 2017.

viene vissuta dai protagonisti delle *pièces*, finendo per essere non solo un'arma, ma una presenza viva e inquietante, una passione quando non una agonia.

Sul concetto di una violenza che è lotta per l'esistenza, spesso contro l'alienazione mentale, e che si pone persino come ministra della natura, vogliamo ora citare tre *pièces* in cui ritroviamo le forme più cospicue di quella 'violenza domestica' che, per riprendere l'espressione di Philippe Sollers, possiamo definire all'origine di una «*désénonciation généralisée*»¹⁶. La prima è *La Clé de l'ascenseur* (Cortailod, 1977). Quattro personaggi – «la femme», «le mari», «le médecin» e «le garde-chasse» – si muovono nello spazio di una camera il cui unico accesso è dato da un ascensore. Il dramma si apre con un lungo monologo della protagonista, la quale sogna di essere una giovane castellana in attesa del proprio principe¹⁷. Come in Beckett e in Ionesco, il monologo diventa eco della disperazione del personaggio in preda alla solitudine. La mutilazione della donna da parte del marito e di un medico connivente è al centro della storia: una progressiva distruzione del corpo, causata dall'incontro iniziale con un altro uomo, il guardiacaccia, da porsi in stretta relazione con il fallimento dell'amore di coppia. La deformante violenza è evidente: dalla vegetazione «*d'une couleur verte, violente*», al corpo sevizato della protagonista, costretta infine su una sedia a rotelle, privata persino dell'udito e della vista; dai rumori e dalle luci che provengono dalla vallata, simbolo anche questi delle forme più alienanti e disumane di un progresso insensibile («*Les bâtiments, les routes dévorent la terre... C'est terrible!*»), al desiderio di autodistruzione della donna, prigioniera per anni del marito:

Elle se retourne vivement. C'est une vieille femme ridée, mal soignée, aux yeux hagards.

(Ironique:) D'ailleurs, que je l'aime ou pas, qu'est-ce que cela peut faire à présent? Je n'ai que lui. Alors, je l'aime et je l'attends. Que pourrais-je faire d'autre? Il n'y a personne d'autre à aimer, ici. Ni à haïr. Il n'y a que moi. *(Sauvage:)* Et je me hais! Sale vieille femme impotente, je te hais! Il ne te reste qu'à te jeter par la fenêtre, dans l'abîme, et fracasser sur les rochers ta tête sourde et aveugle!

(Un temps.)

Mais pourquoi? Pourquoi subitement toute cette haine?

Qu'ai-je fait? Rien. C'est cela, n'est-ce pas? Je n'ai rien fait! Rien!

Quand la ville arrivera au pied de notre rocher, je me jetterai en bas pour que les gens me couvrent de crachats et d'injures et que ma tête éclate sur les pavés de la rue.

(Un temps.)

Je ne pourrai plus entendre les injures. Aucun blâme, aucun sarcasme ne peuvent m'atteindre. Rien ne peut m'atteindre¹⁸.

¹⁶ Ph. Sollers, *La science de Lautréamont*, in Id., *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris 1968, p. 144.

¹⁷ S. Cutcan, *Subversion ou conformisme? La différence des sexes dans l'œuvre d'Agota Kristof*, Peter Lang, Bern 2014.

¹⁸ A. Kristof, *La clé de l'ascenseur*, in Ead., *L'Heure grise et autres pièces*, cit., pp. 76-77.

Le ferite inflitte al corpo, il delirio e la dolorosa agonia che ne conseguono, la voce allucinata nell'oscurità della scena e il distacco assoluto, non privo di ironia, che è manifestazione della sofferenza subita, preannunciano tematiche dei futuri romanzi e novelle¹⁹. La *pièce* si chiude con l'ultima menomazione che i due uomini vorrebbero imporre alla donna: quel taglio delle corde vocali che le impedirebbe di gridare e soprattutto di disturbare il marito («Je sais ce que vous me voulez. Ma voix! C'est cela, n'est-ce pas? Oui, c'est cela! Mais je ne veux pas! Non! Pas ma voix! Pas ma voix, vous entendez! Ma vie, si vous voulez, mais pas ma voix! Non!»)²⁰. Ma, se il buio confonde le maschere dei personaggi, certo non può confondere le loro voci, che esprimono le sofferte contraddizioni nelle quali si dibatte l'essere umano; da qui la rivolta finale della donna che, con un bisturi, uccide entrambi i seviziatori, lasciandosi andare al grido liberatorio di «Écoutez-moi!».

La costante progressione del gioco sadico e la conseguente eccitazione del desiderio sessuale convergono nel ricordo dell'amante perduto in *L'Heure grise ou le dernier client* (Neuchâtel, 1984; versione originale del 1975). I due protagonisti, «elle» e «lui», una prostituta e un cliente abituale, si muovono in una camera con un grande letto e una finestra dalla quale proviene la nostalgica musica di un violino suonato da un terzo personaggio, «le musicien», figura che alla fine della *pièce* ucciderà la donna con un colpo di pistola. Il rapporto tra il cliente e la prostituta «violemment maquillée» è come rimasto inalterato malgrado il trascorrere degli anni, creando tuttavia una situazione di crudele gelosia esasperata che rovescia con forza grave una sessualità agognata quanto oramai prescritta. Lo spettatore assiste all'ultimo incontro fra i due, i quali parlano della morte e di un avvenire che risulta illuminato dalla luce di un coltello, oggetto presente in un continuo va e vieni sulla scena. Ogni parte del corpo femminile che il cliente aveva un tempo denudato è ora perduta e resta viva solo nel ricordo, mentre la prostituta si lascia andare a sogni di violenza che, allontanandola dal presente, la riconducono a quel passato in cui il corpo era oggetto di erotiche passioni:

ELLE: ... Alors, je vais rêver de ce que Monsieur voudrait que je revâsse. [...]

Bon (*Elle ferme les yeux.*) Moi, je suis sur une colline et ils me... [...]

(*Il lève le couteau.*)

[...] Je ne te vois pas encore. Ils sont en train de me violer. [...] Donc l'aurore se lève, les autres sont partis, tu t'approches de moi et tu me violes à ton tour. [...]

LUI: Je te tuerais un jour²¹.

Mostrando un corpo sfinite che non teme più le violenze («Je n'ai plus peur d'être violée»), Agota Kristof sottolinea come il sadismo possa esercitarsi segretamente, nella reificazione del corpo stesso. Il corpo della prostituta è annientato dal tempo («J'ai complètement oublié la couleur de mes cheveux. Leur vraie

¹⁹ R. Benedettini, *La comunicazione patologica delle novelle di Agota Kristof*, «Quaderni di Lingue e Letterature», Università degli Studi di Verona, 36, 2011, pp. 39-52.

²⁰ A. Kristof, *La clé de l'ascenseur*, in Ead., *L'Heure grise et autres pièces*, cit., p. 80.

²¹ Ivi, pp. 177 sgg.

couleur. Pourtant... ils étaient bruns... Quand j'étais une jeune fille»), mentre il suo spirito è oppresso dalla follia («C'est ton couteau que je voulais, ton beau couteau brillant, dans ma gorge, dans ma belle gorge blanche quand j'étais encore jeune»). È con pietà e indignazione che il cliente contempla questo corpo decrepito, questo chiacchiericcio etilico, questa vecchiaia nella quale egli intravede l'immagine di un destino che non potrà mai più compiersi: «On pourrait aussi aller à l'église de temps en temps, pendant qu'on y est. *Il la regarde, elle ne répond plus*».

L'Épidémie è da leggersi come una parabola. Il tema della *pièce* è un'epidemia di suicidi che, causata da un virus, si cerca invano di interrompere mettendo gli infetti in quarantena²². La violenza compiuta contro i malati, «Ils doivent être tous pendus dans la forêt... Ou asphyxiés par les gaz de leurs voitures, ou... revolverisés...», riuniti in un posto isolato da sbarramenti controllati da guardie armate («Si vous sortez d'ici, vous contaminez tout le pays. Le monde!»)²³, è l'espressione di un sadismo collettivo. È con la soddisfazione propria dei torturatori che gli incaricati della guarigione, nelle figure del «Docteur» e del «Convainqueur», evocano stermini di massa: «Nous allons d'un village à l'autre avec un contaminé comme vous. Il passe le virus à tout le monde, et quand il ne reste plus personne, nous rasons le village. C'est simple»²⁴. La propaganda del governo lascia intendere che tutti gli infetti non devono disperare: il carattere menzognero di questi appelli è evidenziato dalla loro stessa ripetitività, «Le temps guérira les blessures»²⁵, in contrasto con le ragioni apparentemente sconosciute dell'epidemia: «D'autre part, pourquoi y a-t-il une épidémie? Ce sont des questions qui mènent très loin. Et comme personne ne peut répondre à ces questions, on simplifie. Cause inconnue, ça existe»²⁶.

Nella storia di questi superstiti della vita possiamo anche riconoscere delle tracce di autobiografia: Agota Kristof ha più volte ricordato nelle interviste quello che sarà poi un tema ricorrente nella sua opera letteraria e drammaturgica, vale a dire i numerosi suicidi che scavano la comunità dei rifugiati. La violenza suicidaria diventa il segno distintivo di uomini e donne costretti ad abbandonare una vita tranquilla per diventare vittime del lavoro, e della noia, in un paese occidentale: tanti destini paralleli sfuggiti alla repressione politica ma che si ritrovano comunque vittime di una vita difficile, per giunta lontani dagli affetti familiari. Esseri deboli, mal vestiti, dediti all'alcolismo per dimenticare le proprie angosce interiori e il cui unico *bonheur* assassino è togliersi la vita, impiccandosi o avvelenandosi. Ritroviamo inoltre una problematica che avevamo già individuato nelle due precedenti *pièces*: l'attenzione al corpo femminile abusato. L'erottizzazione dei corpi mutilati, come quello della bella ragazza «Sauvée», «pendue» e suo malgrado

²² M. B. Servin, *L'Épidémie. Un Rat qui passe. Textes de Kristof, mise en scène de Michel Raskine, à la Comédie de Caen*, «Les Temps Modernes», maggio 1993, pp. 178-185.

²³ A. Kristof, *L'Épidémie*, in Ead., *Le Monstre et autres pièces*, cit., p. 100.

²⁴ Ivi, p. 152.

²⁵ Ivi, pp. 124 e 132.

²⁶ Ivi, p. 124.

«dépendue», suggerisce una metafora della città moderna: il corpo è separato in tanti frammenti quanti sono quelli a cui si è ridotta la vita sociale. Ed ecco dunque che qui si lega un'altra immagine che abbiamo detto essere cara alla scrittrice: la violenza della società attuale contro la natura. L'epidemia, fa ammettere Kristof al personaggio del «Convainqueur», ha un solo fine: «Il faut faire de la place. Pour des usines, des autoroutes, des bases de toutes sortes»²⁷, così che il mondo possa essere ridotto ad una grande zona industriale, un'unica distesa piatta, setacciata, senza case, senza alberi, senza colline.

Nelle *pièces* abbiamo dunque trovato varie forme di violenza che i personaggi subiscono in particolare sul loro corpo. La donna deve accettare le violenze del compagno e, una volta mutilata, anche quelle delle voci allucinate. Il pericolo, la morte, in Agota Kristof, provengono sia dal contesto privato o sociale – dove in genere non c'è posto per l'amore, se non in una condotta sadomasochista – sia dai fantasmi dei protagonisti, i cui *rêves* spesso si trasformano in *cauchemars*²⁸. Le violenze sono sempre strettamente connesse, così come le angosce che ne scaturiscono, quella della paura legata alla follia e quella della repressione. Quando la violenza non si esercita direttamente sul corpo, essa assume una forma che reifica il corpo stesso e lo umilia, riducendolo a una vittima inerte tra le mani dell'aggressore. La scrittrice sottolinea i solchi tracciati dalla deteriorazione dei corpi, dalle malattie dovute all'alcolismo e dall'invecchiamento. Il trascorrere del tempo, come la scelta dello straniamento spazio-temporale, le permettono di dare un valore universale ai propri racconti e al lettore/spettatore di subire la nostalgia di un passato oramai irripetibile.

La violenza, che si collega allo stesso processo, ne conferma bene il carattere e ciò comporta una riflessione anche sulla tirannia che, sotto le forme di un mostro dai fiori ingannevoli, o di un'epidemia di suicidi, dissimula il proprio carattere spaventoso²⁹. Che dire della rivoluzione e dei suoi effetti? Anche se con tratti stilizzati, con la stringatezza che è quella dell'obiettività, di cui il lettore non può fare a meno di sentire la potenza tragica, Agota Kristof descrive il potere e i suoi furori, che sotto varie maschere annientano il corpo di esseri senza difese. Ma nonostante le violenze più atroci, osservando i fatti che sceglie, ci si accorge che Kristof prende le sue distanze rispetto a quell'odio e tende a condurre il lettore e lo spettatore verso una pietà. Il rivoluzionario non deve e non può fare il boia, è il messaggio che ricaviamo dall'*Expiation*: effettuare questo passaggio significa entrare nel mondo della negazione, di sé come uomo e come rivoluzionario. Kristof, con la semplice rappresentazione dei fatti, cerca di suggerire l'idea che la società tutta intera è colpevole di questi crimini e di questa violenza.

²⁷ Ivi, p. 152.

²⁸ C. Trevisan, *Les enfants de la guerre: Le Grand Cahier d'Agota Kristof*, «Amnis», 6, 2006; R. Benedettini, *L'incubo dell'infanzia nell'opera di Agota Kristof*, in *Enfances francophones*, Atti della VII Giornata della francofonia, Verona 19 marzo 2013, «Publiforum. Rivista on-line dell'Università di Genova», dir. de S. Arena, L. Colombo, P. Perazzolo, E. Quaglia, 22, 2014, consultabile su: <<http://www.publiforum.farum.it>> (01/2023).

²⁹ R. Benedettini, «*Et les jours du tyran sont comptés*». *Agota Kristof e la libertà riacquistata*, «Un coup de dés», dir. de C. Saggiomo et D. Fadda, 8, 2020, pp. 87-101.

Teatro e violenza in *Moby Dick – Rehearsed* di Orson Welles

Carla Francellini

Abstract: Dopo la messa in scena al Duke of York's Theatre di Londra nel 1955, la *pièce* dal titolo sorprendente di *Moby Dick – Rehearsed*, diretta dallo stesso Welles divenne un libretto, pubblicato dieci anni dopo da Samuel French¹. Protagonista del testo è una *troupe* americana di fine Ottocento, impegnata nell'allestimento teatrale del romanzo di Melville. Attori in maniche di camicia, nessuna attrezzatura di scena (come spiega la didascalia iniziale: «arpioni, remi, aste, monete, libri di preghiera, carte nautiche e telescopi verranno evocati a gesti»), nessuna scenografia: soltanto un palcoscenico «romanticamente decorato da tutto il legno di un vecchio teatro». L'idea di Welles – «Stare dentro una di quelle vecchie bomboniere buie, con gli attori e basta, a fare una cosa che solo più tardi esisterà», formulata chiaramente nel celebre libro-intervista con Peter Bogdanovich – è tornata in scena nel 2022, grazie alla regia di Elio De Capitani. Il saggio rilegge la *pièce* alla luce della violenza *sul* genere romanzo operata da Welles nel suo adattamento, ma anche *nel* teatro e *sulle* scene, lasciando emergere gli aspetti più significativi delle scelte del regista e della sua dissacrante e polemica lettura critica di un classico di inestinguibile fascino come *Moby-Dick* di Melville².

Ecco, le paratoie della chiusa
che ci separa dal mondo delle meraviglie
si spalancano...
Moby Dick alla prova

Una compagnia statunitense di fine Ottocento attende in teatro di cominciare la prova di *King Lear*, ma al suo arrivo l'Impresario', un uomo «sulla settanti-

¹ O. Welles, *Moby Dick – Rehearsed. A Drama in Two Acts*, Samuel French, New York 1965. Questa prima edizione riporta in copertina la dicitura: «Being an adaptation – for the most part in blank verse – of the novel by Herman Melville».

² Il corsivo nel testo è mio, se non diversamente indicato.

Carla Francellini, University of Siena, Italy, francellini@unisi.it, 0000-0002-3621-1980

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Carla Francellini, *Teatro e violenza in Moby Dick – Rehearsed di Orson Welles*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7.05. in Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (edited by), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, pp. 41-57, 2023, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0278-7, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

na, con una maestosa criniera di capelli argentati»³, comunica di voler ‘mettere alla prova’ *Moby Dick*, il controverso romanzo della balena, mai recitato prima⁴. Mentre il ‘Direttore di scena’ legge il copione, gli attori – ancora piuttosto perplessi dal cambio di tono e di stile nell’inatteso passaggio da Shakespeare a Melville – entrano sempre più nella parte e apprendono di dover recitare senza alcuna attrezzatura di scena: «Arpioni, remi, aste, monete, libri di preghiera, carte nautiche e telescopi verranno tutti evocati a gesti»⁵. Solo attori (e un’attrice) dunque «con il cappotto indosso» o in maniche di camicia, «quando l’azione o la parte che devono recitare» lo richiede. Welles sceglie di non dare al pubblico né mare, né navi, né balene. Al loro posto, solo un palco, non «spoglio», bensì «significativamente, perfino romanticamente, decorato da tutto il legno di un vecchio teatro»⁶. Su quelle tavole scricchiolanti si muove incerta una compagnia di attori avvezzi a recitare Shakespeare e, tra loro, Welles nei quattro ruoli chiave di ‘Ahab’, ‘Father Mapple’, ‘The Governor’ (‘L’impresario’) e, naturalmente, ‘King Lear’⁷. La scena è nuda come ‘messa a nudo’ è l’impalcatura lirica del romanzo, prosciugato dalle tante digressioni pseudoscientifiche e mitizzato nell’azione ridotta all’essenzialità del gesto e della parola. Welles trasforma così «lo spazio scenico in ‘paesaggio’» attraverso «una concatenazione di *tableaux vivant*» che danno vita all’evento teatrale, riservando allo «spettatore [la] posizione di un *voyeur*». In questo modo, «lo spazio della scena e il più vasto spazio sonoro cre[ano] un ‘terzo spazio’» in grado di includere «la scena e la platea, eliminando le giustapposizioni tra di loro a favore di uno spazio onirico delle associazioni, che port[a] alla creazione di una immagine cristallo in senso deleuziano»⁸.

La *pièce* di Welles insiste *in primis* sul legame tra due autori e due opere lontane nel tempo e nel genere letterario, accomunate, almeno all’apparenza, dalla loro ‘non rappresentabilità’ e dominate dalla presenza ossessiva di chimere minacciose e violente: la balena nel romanzo di Melville, la tempesta nell’opera di Shakespeare. Come vedremo nelle pagine seguenti, elemento centrale del singolare e originalissimo esperimento del regista americano è proprio la violenza, che si manifesta *in primis* a livello metateatrale nella deliberata violazione degli equilibri narrativi del testo fonte, per diventare poi cardine dell’azione scenica non solo nella *première* del 1955, ma anche nella recentissima rivisitazione del testo da parte del regista Elio De Capitani per il teatro Elfo

³ O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, Gaffi, Roma 2018, p. 24.

⁴ H. Melville, *Moby Dick; or the Whale* (1851), edited by H. Parker and H. Hayford, Norton, New York 2002.

⁵ Ivi, p. 19.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Nel 1953, in una breve visita a New York durante il suo lungo periodo europeo (1950-1955), Welles interpretò il personaggio di King Lear anche nella versione televisiva di *King Lear* di Peter Brook per l’emittente CBS di New York. Cfr. A. Jovičević, *Orson Welles e il teatro, Shakespeare e oltre*, Bulzoni, Roma 2002, p. 161.

⁸ Ivi, p. 298. Corsivo dell’originale.

Puccini di Milano. Sia *King Lear* che *Moby Dick* invocano, del resto, una messa in scena coraggiosa e audace che esplori le potenzialità drammatiche delle rispettive trame e scardini così il postulato della loro irrepresentabilità, non tanto sostenuto dalla critica – almeno non per l’opera di Shakespeare – quanto dagli attori della compagnia.

Vecchio Professionista. (*Sottovoce*) Peccato...

Attore con il giornale. (*Piegando il giornale e infilandolo sotto la sedia*) Che cosa è un peccato?

Vecchio Professionista. Che non andiamo avanti con il ‘Lear’: almeno quella è una vera pièce teatrale, una cosa che si può recitare.

Giovane Attore. (*Che ha origliato il dialogo bofonchiato*) Anche del ‘Lear’ i critici dissero che non si poteva recitare.

Impresario. (*Che ha sentito per caso questo*) I critici!

(*Diverse voci raccolgono il grido di guerra*)⁹

Direttore di Scena. Avanti signori! Non cominciamo con i critici! Non c’è tempo... Ai posti, per favore.

Attore Cinico. Be’, almeno ‘Re Lear’ è stato pensato per essere recitato. Questa roba della balena doveva solo essere letta.

Giovane Attore. Letta ad alta voce. Ci sono delle cose dentro che vanno semplicemente ascoltate...¹⁰

Passando attraverso Shakespeare – mediante il ricorso alla professionalità di attori preparati a recitare il dramma di *King Lear*¹¹ – Welles mette in scena la ‘prova’ del *Moby Dick*, dimostrando così la fattibilità teatrale di entrambe le *pièces* e sottolineando la straordinaria vicinanza dei due testi accomunati, peraltro, dal ricorso alla violenza e allo stile tragico. L’influenza di Shakespeare sulla scrittura di Melville e, in particolare, sul *Moby Dick* è ben nota ed è stata oggetto di numerosi studi nel corso dei decenni successivi al cosiddetto *Melville Revival*. Indubbiamente uno dei meriti della *pièce* di Welles sta proprio nel lasciar emergere sulla scena i segni visibili di tale influenza, evidente soprattutto nella caratterizzazione dell’iracondo Ahab, che ricorda molto da vicino il personaggio di King Lear.

Il prezioso testo di *Moby Dick — Rehearsed*, pubblicato per la prima volta nel 1965 a New York, dieci anni dopo la *première* dello spettacolo, è solo uno dei tanti affioramenti da quel «*corpus* romanticamente frammentario» del mattatore americano, denso di testi ricchi di «suggerzioni oniriche [...] ribadite e accresciute da un senso di possibilità irrealizzate»¹². Proprio questa ‘potenza’ che mai si trasforma in ‘atto’ sembra essere il tratto distintivo dell’ampia e disorganica

⁹ Corsivi dell’originale.

¹⁰ Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., pp. 27, 28.

¹¹ A. Serpieri e K. Elam (a cura di), *Mettere in scena Shakespeare*, Pratiche, Parma 1987, pp. 123-134.

¹² J. Naremore, *Orson Welles. Ovvero la magia del cinema*, Marsilio, Venezia 1993 (ed. orig. 1978), p. 362.

produzione di Welles e, in modo particolare, di quella teatrale, caratterizzata da una certa labilità come pure dai tanti conflitti e dalle numerose contraddizioni di natura materiale e ideologica che segnarono la sua carriera. Incalzato da un'ossessiva volontà di potenza, che si ritrova tanto negli eccessi del suo stile quanto nel rapporto difficile e battagliero con il cinema, Welles scelse un metodo direttoriale in teatro che «si rifaceva alla tradizione dei grandi registi tra i due secoli, e per tutta la sua carriera ha cercato di difendere questo suo metodo [...] di fronte ai mutamenti di una pratica teatrale sempre più basata sulla collegialità»¹³. Come provano le sue osservazioni nel saggio giovanile *Il regista nel teatro di oggi* (1939), Welles considerava la professione del regista un fenomeno relativamente nuovo nella storia del teatro dal momento che ancora nell'Ottocento la commedia non veniva di fatto 'diretta' dal regista, ma poggiava quasi esclusivamente sulla carica emotiva e sull'energia di un mattatore teatrale¹⁴.

1. *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*

Rispolverato in occasione del bicentenario della nascita di Herman Melville – primo agosto 2019 –, lo scritto di Welles fu pubblicato da Giovanni Nucci nella sua «Piccola biblioteca di letteratura inutile» della casa editrice Italo Svevo con la traduzione di Marco Rossari. *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti* – questo è il titolo italiano della *pièce* – testimonia la passione ossessiva di Welles per il capolavoro di Melville. Anche il suo film d'esordio, *Quarto potere* (1941), contiene un riferimento inequivocabile al romanzo nel nome 'Rosebud', «motore del film e nome della slitta cercata tutta la vita, ultima parola pronunciata dal ricchissimo Charles Foster Kane prima di morire»¹⁵. Nel novantunesimo capitolo del *Moby Dick – The Pequod Meets the Rose-Bud* – si legge infatti: «Upon her head boards, in large gilt letters, he read 'Bouton de Rose' – Rose-button, or Rose-bud; and this was the romantic name of this aromatic ship»¹⁶.

Tra i diversi adattamenti e le riduzioni cui Welles lavorò tra il 1944 e il 1947 insieme all'amico Brainerd Duffield, va ricordata anche la prima versione radiofonica del romanzo (agosto 1946) della durata di mezz'ora per la serie *Mercury Summer Theatre on Radio*, targata CBS¹⁷. La musica di Bernard Herrmann e altri effetti sonori furono utilizzati per rendere la concitata caccia finale alla balena, mentre come stacco tra le tredici scene del racconto – narrato dal punto di vista di Ishmael – si fece ricorso al rumore del vento e delle onde nonché alla musica dell'arpa

¹³ Ivi, 363. Si veda anche R. France, *The Theater of Orson Welles*, Bucknell UP, Lewisburg (Pennsylvania) 1977.

¹⁴ Il saggio, dal titolo originale *The Director in Theatre Today* fu pubblicato a cura della *Theatre Education League* nel 1939.

¹⁵ P. Meregghetti, *Introduzione*, in O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, Gaffi, Roma 2018, p. 9.

¹⁶ Melville, *Moby Dick*, cit., p. 314.

¹⁷ Cfr. O. Welles and B. Duffield, *Moby Dick*, radio script, 30/08/1946, p. 6 (Orson Welles Archive, scatola 6), citato in Jovičević, *Orson Welles e il teatro*, cit., p. 163 nota 6.

che, a tratti, diventa musica orchestrale. Molti dialoghi conservarono la forma originale, tra cui quelli velenosissimi di Ahab, interpretato naturalmente da Welles¹⁸.

Nel 1947 è sempre il romanzo della balena a suggerire a Welles l'idea di un *Oratorio* dal sottotitolo *Storia di una vendetta* [*A Fable of Vengeance*] su musiche di Bernard Herrmann e su copione di Brainerd Duffield. Secondo quanto riporta James Naremore, la rilettura del romanzo avrebbe avuto, in questo caso, un taglio «wagneriano» ed esplicitamente «freudiano»¹⁹. Welles pensava di usare «l'intero arsenale teatrale» per rendere il testo nella sua pienezza espressiva, ricorrendo alla musica corale e sinfonica, alla danza e al movimento per «risveglia[re] le risposte latenti degli spettatori»²⁰. Nel noto «Antepast» all'*Oratorio*, il regista presenta l'opera come un tributo a Melville, che «spinto dalla propria nevrosi a creare opere di grande intensità erotica» aveva «enunciato verità freudiane in un'epoca in cui della pruderie si faceva un feticcio»²¹. La forma dell'oratorio, del resto, sembrava anche funzionale a «svela[re] nella sua nudità l'essenza poetica del romanzo», mentre «la musica, corale e sinfonica, si sarebbe fusa al movimento, al gesto, alla danza, al colore per provocare reazioni normalmente latenti nello spettatore»²².

Anche se il progetto non ebbe seguito, i riferimenti alla nuda poesia del testo e l'idea di scarnificare l'azione scenica fino all'essenzialità di gesto e parola hanno di certo influenzato la composizione del *Moby Dick* — *Rehearsed*, che, meno di dieci anni dopo, il 16 giugno 1955, debutta nell'East End londinese. L'ormai quarantenne regista si trovava già a Londra per partecipare a una trasmissione televisiva settimanale della BBC chiamata *Orson Welles' Sketch Book*, quando lo spettacolo andò in scena per la prima volta al Duke of York's Theatre, dopo lunghi mesi di lavoro sulla riduzione teatrale del romanzo e grazie all'amico scrittore e produttore britannico Wolf Mankowitz che si adoperò per trovare i finanziamenti necessari²³.

Il participio passato *Rehearsed*, preceduto da un emblematico trattino lungo²⁴, enfatizza già nel titolo la singolare natura di questo esperimento metatea-

¹⁸ P. Conrad, *Orson Welles: The Stories of His Life*, Faber & Faber, London 2003. Cfr. Jovičević, *Orson Welles e il teatro*, cit., pp. 162-163.

¹⁹ Naremore, *Orson Welles. Ovvero la magia del cinema*, cit., p. 361.

²⁰ O. Welles and B. Duffield, «Antepast» per il *Moby Dick Oratorio*, 1947, p. 4 (Orson Welles Archive, scatola 7, cartella 21), citato in Jovičević, *Orson Welles e il teatro*, cit., p. 163 nota 7.

²¹ Le parole di Welles sono citate in Naremore, *Orson Welles. Ovvero la magia del cinema*, cit., p. 361.

²² *Ibidem*.

²³ Martin Gabel, già attore del Mercury Theatre, e il produttore Henry Margolis accettarono di finanziare lo spettacolo che, del resto, non si rivelò particolarmente costoso. Cfr. *Moby Dick* — *Rehearsed*, appunti della produzione, Wolf Mankowitz and Oscar Lewenstein Production, Ltd. (Oscar Lewenstein Collection, Theatre Museum, London), citato in Jovičević, *Orson Welles e il teatro*, cit., p. 164.

²⁴ Il trattino presente nel titolo – che nella pubblicazione di Samuel French può apparire tipograficamente ambiguo – è stato interpretato come una lineetta da Paolo Mereghetti nell'introduzione all'edizione italiana del testo, da Peter Conrad in *Orson Welles*, cit. e in Mariapaola Pierini, *Prima del cinema. Il teatro di Orson Welles*, Bulzoni, Roma 2005.

trale, una *prova* riuscita all'interno di un'idea di teatro come laboratorio, ancora piuttosto inedita negli anni in cui lavora Welles, che non esita a definirsi «uno sperimentatore puro», affatto interessato al «lavoro artistico», alla «posterità» e alla «fama»:

non mi sento rapito in estasi quando sono di fronte a un'opera d'arte. Sono in estasi quando mi trovo di fronte alla funzione umana, che è sottesa a tutto ciò che facciamo con le nostre mani, i nostri sensi, eccetera. Il nostro lavoro, una volta finito, non ha l'importanza che la gran parte degli esteti gli attribuisce. È l'atto che mi interessa, non il risultato, e io vengo preso dal risultato solo quando questo sa di sudore dell'uomo, o di pensiero espresso²⁵.

Oltre al ruolo dell'Impresario – «il classico attore-regista della vecchia guardia», con il soprabito «con mantellina, abbottonato sotto il collo, [...] di un nero così austero da sembrare quasi pretesco» e il cappello a tesa larga, due inconfondibili dettagli del vestiario del grande mattatore americano – Welles interpreta ovviamente il personaggio di Ahab che diventa quasi un archetipo dell'antieroe faustiano – «un uomo strappato al palo di un rogo, intaccato dal fuoco, ancora non consumato»²⁶ – e quello di Father Mapple, che sarà suo anche nel *Moby Dick* cinematografico diretto da John Huston (1956) di cui resta memorabile il tonante sermone sul profeta Giona. Nonostante queste straordinarie *performance* sceniche, però, Welles per i suoi contemporanei non era mai abbastanza nel ruolo a causa del timbro sofisticatamente grave della sua voce²⁷. Si tratta di uno dei tanti fraintendimenti relativi al suo stile di recitazione, che rifiutava *in toto* l'identificazione con i personaggi rappresentati²⁸, ponendosi come «stimolante punto di partenza nel dibattito sull'attore 'epico' di Bertold Brecht»²⁹, da cui pure il grande sperimentatore prenderà le distanze³⁰.

Avvicinandosi al teatro dialettico, che poi definirà 'teatro informale', Welles sembra propendere per una messa in scena delle idee del regista da condividere con il pubblico chiamato a confrontarsi con i problemi della vita reale che il teatro mette in scena, suggerendo anche possibili soluzioni³¹. Lontano dall'idea

²⁵ Welles, citato in A. Bazin e C. Bitsch, *Intervista con Orson Welles*, in O. Welles, *It's All True. Interviste sull'arte del cinema*, Minimum Fax, Roma 2005, 2010, pp. 100-101, trad. it di A. Bazin, Ch. Bitsch, *Entretien avec Orson Welles*, "Cahiers du cinéma", no. 84, giugno 1958.

²⁶ Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., p. 52.

²⁷ Cfr. F. Brady, *Citizen Welles. A Biography of Orson Welles*, New York, Scribner 1989, p. 96.

²⁸ A. Jovičević, *Welles e Brecht. Galileo, un progetto abbandonato*, in Id., *Orson Welles e il teatro*, cit., pp. 75-85.

²⁹ M. Anderegg, *Orson Welles as Performer*, «Persistence of Vision», 7, p. 75, citato in Jovičević, *Orson Welles e il teatro*, cit., p. 77.

³⁰ Cfr. O. Welles, *It's all True. Interviste sull'arte del cinema*, a cura di M. W. Estrin, Minimum Fax, Roma 2005, p. 189. Pur non riconoscendone mai ufficialmente l'influenza, Welles elabora in alcuni scritti che vanno dal 1938 al 1955 una visione teatrale piuttosto affine a quella di Brecht, la cui lezione si avverte soprattutto nei due musical *The Cradle Will Rock* e *Around the World* e poi, in ambito cinematografico, in *The Lady of Shangai* e *Macbeth*.

³¹ Welles, *Notes on the American Theatre*, p. 2, inedito citato in Jovičević, cit., p. 78.

dell'arte per l'arte, il regista americano attribuisce al teatro il dovere di «farci spalancare gli occhi e aprire il cuore alla realtà, e non di mostrare un museo di esemplari bizzarri o una realtà spiata di nascosto come in un *peep show*»³². Al compito di rendere visibile la realtà in cui lo spettatore è immerso fa da contraltare la più importante missione spirituale dell'attore che consiste nel «rendere il pubblico consapevole di appartenere alla razza umana»³³. Pur riconoscendo l'importanza del metodo Stanislavskij – che appariva anche a Brecht come l'apoteosi del naturalismo – Welles rifiuta la nozione di «recitazione formale»: la quarta parete che l'attore finge di avere davanti, infatti, lo isola dal pubblico, negando la personalità dell'attore stesso, imbrigliato in un rituale recitato, che celebra ed esalta anziché risolvere i problemi³⁴. L'attore che ha in mente Welles (e, in parte, anche Brecht), invece, insegna qualcosa al pubblico e concepisce il suo ruolo in modo dinamico, aprendosi al confronto con lo spettatore che lo spinge a migliorare la sua interpretazione.

Perfettamente in linea con questo quadro di riferimenti teorici è l'esperimento del *Moby Dick — Rehearsed*, che mette in scena un processo nel suo divenire più che un prodotto finito e questo al fine di svelare al pubblico le difficoltà insite nella rappresentazione di un romanzo come *Moby Dick*, mostrando anche le potenzialità dinamiche proprie di ciascun attore. In un teatro concepito come spazio di interazione e scambio dialettico, gli attori hanno un'inegabile centralità, mentre il drammaturgo ha il compito di fornire loro il linguaggio stesso della recitazione. È esattamente quanto accade alla *troupe* teatrale nella prima scena di *Moby Dick — Rehearsed*, in cui l'Impresario offre alla compagnia un testo nuovo su cui modulare e riformulare il linguaggio shakespeariano più familiare agli attori. Così Gordon Jackson ('Ishmael' e 'Giovane attore'), Patrick McGoohan ('Attore serio' e 'Starbuck') e Christopher Lee ('Flask' e 'Direttore di scena') danno vita nella *première* del 1955 ad una singolare *performance*. I ruoli multipli affidati agli attori si traducono sul palco in una certa confusione – aumentata dalla mancanza di abiti di scena caratterizzanti – e questo ostacola l'immediata comprensione dell'azione, corrodendo alla radice, con l'irriverenza propria di Welles, quel senso di maestosa unicità che avvolge Ahab. Significative assenze minano peraltro nel profondo la tenuta narrativa del dramma. La mancanza di Queequeg – il ramponiere cannibale nonché regale principe di Kokovoko che Ishmael incontra nella locanda dello *Sputer Inn* a New Bedford prima di imbarcarsi sul Pequod – si fa sentire soprattutto nell'incoerenza che, di conseguenza, caratterizza il personaggio di Ishmael. Nel romanzo, infatti, è proprio Queequeg – 'l'altro da sé' per antonomasia – a catalizzare la trasforma-

³² *Ibidem*. Corsivo dell'originale. L'espressione *Peep Show* – composta da (*to*) *peep*, 'sbirciare' e *show*, 'spettacolo' – si riferisce ad uno spettacolo visibile attraverso una feritoia, un foro, una lente di ingrandimento o uno specchio, in modo tale che lo spettatore non sia visibile. Ha poi assunto il significato di spettacolo erotico o comunque a sfondo sessuale.

³³ Ivi, p. 5.

³⁴ Diversi anni dopo, Welles, tuttavia ammette di aver fatto ricorso al metodo Stanislavskij, anche nell'intervista con Bogdanovich, *Il cinema secondo Orson Welles*, cit., p. 290.

zione di Ishmael da semplice personaggio a narratore-testimone della sciagura della baleniera, di cui sarà, infatti, l'unico sopravvissuto³⁵. Senza l'affascinante aborigeno delle isole con il corpo coperto di tatuaggi, senza l'evoluzione di Ishmael prima del viaggio vero e proprio sul Pequod, viene a mancare l'elemento fondamentale su cui poggia l'intero romanzo³⁶. La *pièce* di Welles fa a meno quasi completamente della prima sezione narrativa del romanzo – che si svolge tutta ancora a terra – e comincia direttamente con l'arrivo di Ishmael a bordo della baleniera, cui fa seguito l'incontro con l'equipaggio della nave e, infine, con il temibile Ahab. Privato del *Prologo a terra* – fondamentale per la tenuta dell'impianto narrativo del romanzo – il *Moby Dick* melvilliano appare violentemente stravolto e quasi mutilato nell'adattamento di Welles, in cui sopravvivono solo alcune schegge del testo fonte, peraltro fortemente manipolate e non di rado piegate a significare altro. Tra queste si segnala il celebre monologo interiore di Ishmael con cui si apre il romanzo e che Welles rielabora nel modo seguente:

Che cos'è dunque che mi spinge
a imbarcarmi per un viaggio in una baleniera?
I rischi nefandi, irriferribili
dell'enorme bestia stessa?
I mari burrascosi e distanti dove ella sguazza
come un'isola massiccia? È che ho la smania
per l'esotico... Riconosco una canaglia a colpo
d'occhio
e riesco persino a diventarci amico,
visto che conviene restare in termini amichevoli
con chiunque abiti sotto il nostro tetto...
E così la chiusa che dava sul mondo meraviglioso
si è aperta: un'infinita processione di balene
è fluttuata verso di me, e sopra tutte,
un unico immane fantasma incappucciato,
come un monte innevato a mezz'aria...³⁷

Sintetizzato e semplificato, il monologo perde la sua funzione principale che consiste nel mettere in luce l'animo inquieto di Ishmael, spinto alla scoperta della metà acquorea del mondo da una sorta di *spleen* di marca tardoromantica. Altri frammenti del romanzo sono 'messi alla prova' in modo analogo nella 'riduzione' di Welles, 'chiamati' a dimostrare la loro tenuta scenica nelle parole pronunciate da attori che, dopo aver interiorizzato il linguaggio shakespeariano, tentano invano di sintonizzarsi su quello di Melville. Più che di adattamento teatrale è corretto parlare di una riscrittura sperimentale e creativa – com'era nello stile di Welles – in cui

³⁵ Il *Prologo a terra* – così chiamato evocando il notissimo *Prologo in cielo* di Faust – occupa i primi capitoli del romanzo.

³⁶ Cfr. M. Corona, *Prima del viaggio. Per una lettura di Moby Dick*, Pitagora, Bologna 1984.

³⁷ Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., pp. 33-34.

estratti del romanzo – accostati, almeno apparentemente, senza un comprensibile disegno – finiscono solo per sottolineare il carattere disomogeneo e fortemente eclettico dell'originale melvilliano. La frammentarietà – elemento essenziale, ma non fondante, dell'epica della sfortunata baleniera – viene eletta così a cifra prima dell'opera nell'esperimento di Welles, caratterizzato anche da una certa casualità nel succedersi delle scene provate, come accadrebbe probabilmente in una vera prova teatrale, incompleta e sconnessa per la sua stessa natura di prova.

Di molti personaggi, peraltro, si ripensano persino l'essenza e la funzione fondamentale, come nel caso del vecchio marinaio pazzo Elijah (Kenneth Williams, che recita anche la parte dell'«Attore Cinico» e altri ruoli minori), presenza sospettosa e guardinga che si aggira nel romanzo sulla banchisa del porto, profetizzando la rovinosa sorte della baleniera a Ishmael e Queequeg in procinto di imbarcarsi. Nella *pièce* teatrale, invece, Elijah, trova posto a bordo del Pequod e diventa una figura enigmatica e misteriosa, espressione pura del cinismo, un tratto quest'ultimo che Melville aveva, invece, riservato al capitano in seconda, Flask. Per questi motivi, dunque, la 'riduzione' di Welles finisce per trasformare la scioccante testimonianza dell'Ishmael melvilliano del male perpetrato da Ahab nei confronti della balena a danno dei suoi stessi uomini nel resoconto spicciolo e frammentario dello svolgersi di eventi confusi e violenti. L'assenza nella *pièce* di un narratore autorevole, inoltre, fa traballare l'intero impianto narrativo del romanzo, che sembra così implodere su sé stesso in mille frammenti.

Welles, peraltro, si concentra su un aspetto significativo, ma non primario del capolavoro di Melville, ossia il suo rapporto con il modello shakespeariano. La sovrapposizione dei toni, del linguaggio e della modulazione recitativa del *King Lear* non sempre e non necessariamente getta luce sul testo di Melville, che rischia di diventare qualcosa di profondamente diverso, finendo così per rinforzare l'assunto dell'irrepresentabilità dell'opera. I personaggi di Welles, inoltre, a dispetto della forte componente di musica e cantate previste nella sceneggiatura, sono lontanissimi dal raggiungere la coralità, un tratto distintivo dell'equipaggio del Pequod nel romanzo. È questo uno dei limiti maggiori del *Moby Dick — Rehearsed*, come dimostra la vicenda di Pip, il *cabin boy* afroamericano di Ahab, interpretato dall'allora ventiseienne Joan Plowright, che recitava anche nei panni della 'Young Actress' e di 'Cordelia' nel dramma di Shakespeare, soppiantato poi dalla messa in scena della prova di *Moby Dick*. In mancanza di parti femminili nello spettacolo, l'unica donna della compagnia dà voce ad un personaggio chiave del romanzo, come accadrà alcuni decenni dopo anche nell'adattamento operistico di *Moby Dick* a cura di Jake Heggie e Gene Scheer (Dallas, 2010), in cui la soprano Talise Trevigne interpreta il giovane, caduto in mare durante una caccia ai capodogli e a lungo sospeso tra la vita e la morte in balia delle onde³⁸. L'episodio della caduta e del recupero di Pip si traduce in

³⁸ Nell'opera citata, le musiche sono affidate a J. Heggie e il libretto a G. Scheer. Vedi anche C. Francellini, «Lost in the Heart of the Sea. I See. You See». *Un'analisi dell'opera Moby Dick di Jake Heggie e Gene Scheer*, «Letterature d'America», 174, 2019, pp. 109-160.

un esaltante momento di coralità nel romanzo, mentre nel testo di Welles resta un incidente isolato che difficilmente viene messo in relazione dallo spettatore con la chiaroveggenza conquistata dal giovane dopo le lunghe ore in mare.

Il limite maggiore della *pièce* di Welles risiede, tuttavia, nel fatto che essa si accontenta di adattare semplicemente il testo originale senza mostrare un significato dietro la situazione teatrale o anche un solo motivo per mettere in scena un classico quale il *Moby-Dick*, come sottolinea la seguente recensione, fin troppo negativa nei confronti di uno spettacolo che, al contrario, fu molto apprezzato dal pubblico: «Once we realize that the piece merely adapts Melville, and that there is nothing to be revealed from the situation, or, indeed, any reason to have put the novel on the stage in the first place, we abandon our idea-hunt and simply wait for the play to be over»³⁹. Colpisce, inoltre, la totale assenza della balena, come rileva l'Attore Cinico: «È la protagonista del titolo [...]. C'era da aspettarsi che l'impresario recitasse Moby Dick stessa, ma no, mi pare di capire che resti invisibile per tutto il tempo. La balena, intendo, non l'impresario»⁴⁰. Alla replica del 'Vecchio Professionista' – «Ma certo che è invisibile. Mio Dio, altrimenti come si fa a inscenare una roba del genere su un palcoscenico?» – ribatte l'Attore con il giornale: «Si potrebbe anche provare. Al museo Barnum in centro, c'è una balena impagliata che ogni lunedì mattina incassa più di quanto noi non facciamo in una settimana di Shakespeare, matinées comprese». La questione centrale, tuttavia, viene messa a fuoco da una semplice battuta del 'Giovane Attore', secondo cui «[l]a balena bianca è come la tempesta nel "Lear": è reale, anzi è più che reale, è una chimera della mente»⁴¹. Se non è difficile concordare sull'affermazione secondo cui «[n]ovels do not make very good plays»⁴², sembra persino più difficile immaginare che dai romanzi si possano trarre opere teatrali di rilievo facendo a meno dell'antagonista. La totale rimozione del bianco capodoglio resta l'atto più violento e gratuito della riduzione di Welles. Né la sceneggiatura – «the essentially wrongheaded script»⁴³ – riesce ad evocare Moby Dick in quanto presenza costante nell'oceano – lontana e/o vicina al Pequod –, ma comunque presente nella mente e nelle vite di tutti i membri dell'equipaggio in balia dell'ossessione di Ahab. Nella *pièce*, al contrario, si sperimenta l'assenza del grande leviatano, cui sembra sostituirsi il grido acuto del capitano, che spinge sempre lo spettatore al di fuori della realtà presunta. Come in *Hamlet* il fantasma del padre – onnipresente nei pensieri del principe di Danimarca – costituisce tutto ciò di cui ha bisogno quel personaggio per restare in vita, così nella sceneggiatura di Welles, l'ossessione per la balena tiene in vita Ahab, occupa ogni suo pensiero,

³⁹ D. Louise and J. Whitty, *Moby Dick: Rehearsed by Orson Welles; Tricks by Jon Jory, Jerry Blatt, and Lonnie Burstein*, «Educational Theatre Journal», 28, 2, 1976, p. 264.

⁴⁰ Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., p. 24.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

ne pervade l'esistenza e finisce per costituirne l'essenza. Dal corpo deforme di lui e dalla sua anima ferita sprizza il suo atteggiamento nei confronti della balena, che resta chiusa soltanto e sempre nella mente torturata di Ahab, mentre è assente dalla scena e dall'immaginario degli spettatori, che attendono inutilmente una sua epifania, sia pure per via allegorica o simbolica. Moby Dick costituisce, infatti, una reale minaccia nel testo fonte, e, diversamente dal padre di *Hamlet*, deve materializzarsi sulla scena, sia pure in pochi frammenti di azione perché la tragedia del Pequod si compia. Nell'originale melvilliano bastano pochi paragrafi dedicati al grande capodoglio perché il romanzo si animi di quell'atmosfera di sospensione in grado di sostenere per decine di capitoli l'intero impianto narrativo. Quando a teatro, invece, Moby Dick non si materializza sulla scena, lo spettatore si chiede il motivo per cui Orson Welles abbia scelto proprio il romanzo di Melville come punto di partenza per una prova d'autore il cui punto di approdo appare sin dall'inizio molto sfocato e sfuggente. Non a caso Dorothy Louise parla di un Melville tradito e di una retorica irritante⁴⁴, mentre Matteo Codignola sottolinea come *Moby Dick — Rehearsed* resti solo «[u]n gesto violento» che ha il pregio di «strappa[re] la maschera al romanzo rivelandolo per quello che, nelle mani giuste, può diventare: un collage di micromonologhi astratti e quasi insopportabilmente densi»⁴⁵.

Paolo Mereghetti, nell'introduzione a *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, sottolineando gli elementi che differenziano l'adattamento teatrale dal romanzo e dagli scritti di Shakespeare, dimostra inoltre che l'esperimento di Welles è anche un modo per ritrovare un po' della «magia» del teatro vuoto: «Stare dentro una di quelle vecchie bomboniere buie, con gli attori e basta, a fare una cosa che solo più tardi esisterà»⁴⁶. Certamente *Moby Dick* attrasse Welles per la sua natura di testo polifonico e policentrico – una caratteristica propria dei suoi film migliori. La sua sfida consisteva proprio nel piegare il testo nella direzione di una teatralità che, pur essendo parte integrante dello stesso, di sicuro non è in grado di esaurirne la potenza narrativa: «Fammi capire... hai fatto credere all'impresario che saremmo stati in grado di inscenare in questo teatrino un naufragio, un tifone e un'enorme balena bianca?»⁴⁷. Questa domanda dell'«Attore Cinico» chiarisce i termini della questione relativa a come mantenere intatta la potenza espressiva del romanzo, senza illustrarla, spiegarla, o peggio ancora, rappresentarla. La strada che sceglie di percorrere Welles prevede l'a-

⁴⁴ Louise and Whitty, *Moby Dick: Rehearsed by Orson Welles; Tricks by Jon Jory, Jerry Blatt and Lonnie Burstein*, cit., pp. 264-265.

⁴⁵ La 'riduzione' di Welles è persino più essenziale del quarto d'ora di *Una tazza di mare in tempesta*, lo spettacolo teatrale per soli quindici spettatori scritto, diretto e interpretato da Roberto Abbiati, un altro artista impegnato da anni con il romanzo della balena. Nella sua versione illustrata di *Moby Dick* (Keller, 2017), i centotrentacinque capitoli del romanzo sono compendati e sostituiti da un disegno. Cfr. M. Codignola, *Un tentativo di balena*, Adelphi, Milano 2008.

⁴⁶ Bogdanovich, *Il cinema secondo Orson Welles*, cit., p. 290.

⁴⁷ Codignola, *Un tentativo di balena*, cit., p. 24.

dozione di una serie di espedienti per lavorare su *Moby Dick*, evocandolo dalla distanza di una messa in scena che, in parte irride, in parte corrode l'acerba natura del romanzo. Nel convincere i suoi attori ad allontanarsi da Shakespeare per seguirlo nella nuova avventura, Welles cerca insieme a loro una soluzione all'irrepresentabilità dell'epica del Pequod e, per essere all'altezza della sfida, getta un ponte tra Melville e Shakespeare, scivolando dall'ostinazione di Lear – che la vita, atroce maestra, infine redimerà – all'ostinazione irredimibile del capitano Ahab. L'introduzione della componente metateatrale e lo sforzo tremendo per ricordare sempre al pubblico che tutto si svolge in un teatro consentono a Welles di ricorrere frequentemente all'effetto dello straniamento che si rivela soprattutto un modo per affrontare il romanzo in modo indiretto, distante, obliquo, evocandolo, senza metterlo mai in scena davvero. *Evocare e non mostrare*, secondo la lezione di Brecht.

Un altro espediente della riduzione di Welles consiste nel fare della scena uno spazio mentale, in cui l'immaginazione deve avere (ed avrà) un ruolo preponderante: «questa è più come una di quelle commedie greche. Ci saranno dei punti in cui dovremo lasciar fare alle parole... e all'immaginazione»⁴⁸, come ricorda l'Impresario, «gira[n]dosi candidamente verso il pubblico»:

Rimediate con i vostri pensieri alle nostre imperfezioni:
pensate quando parliamo di baleniere, balene e oceani,
che li state vedendo, perché saranno i vostri pensieri adesso a dover adornare il
nostro palcoscenico; saltare nel tempo;
trasformare i risultati di tanti anni in una clessidra...⁴⁹

La parola melvilliana, non di rado violenta e durissima, è posta al centro della rappresentazione drammaturgica ed è il punto di partenza per ritrovare il gusto della narrazione orale, mentre l'ombra di Shakespeare si allunga sul *Moby Dick* — *Rehearsed* sin dalle prime battute. Privato delle sue lente e meditative digressioni enciclopediche sui cetacei e su altri aspetti della vita in mare, il testo di Melville restituisce nella riduzione di Welles solo il negativo della fotografia che lo scrittore baleniere disegna con tanta cura e nei minimi dettagli. Il sottotitolo *Adattamento per la maggior parte in versi sciolti del romanzo di Herman Melville* rivela, infine, un'attenzione speciale alle esigenze del *medium* scelto da Welles – il teatro –, mentre la recitazione asseconda la prosodia del *Moby Dick* letto ad alta voce e segue il ritmo di un testo «profondo» e «arcano», come sottolinea Marco Rossari, che, alla domanda se sia stato difficile rendere tutto questo in italiano, risponde:

Sulle prime ho esitato, un po' per Melville, un po' perché si tratta di un libretto stratificato, pieno di echi... Ma alla fine ha prevalso la curiosità. Mi piaceva questo «meta-*Moby Dick*», l'idea di tradurre Welles, che ha tradotto – in versi – Melville, che ha tradotto – in prosa – il Male e il mare.

⁴⁸ Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., p. 29.

⁴⁹ Ivi, p. 30.

Nella traduzione in italiano della traduzione intersemiotica (o, meglio, della ‘riduzione’) di un romanzo ormai al di là del genere romanzo, almeno nell’accezione ottocentesca del termine, l’esperienza di Welles continua ad apparire ancora oggi singolare e unico nel suo genere. L’opera venne accolta con favore nel 1955 dal pubblico londinese, nonostante alcune inevitabili critiche. Purtroppo, però, la messa a punto dello spettacolo richiese un massiccio impegno in termini di tempo e di sforzo fisico, poiché per dare al pubblico l’illusione che il teatro ballesse sulle onde erano previste grandi doti atletiche da parte degli attori e coreografie di estrema precisione. Anche per questo all’epoca non venne replicato, né è arrivato sino a noi il filmato dell’opera⁵⁰. Fa eccezione una messa in scena new-yorkese del 1962, con Rod Steiger nel ruolo di Ahab. Allestito frettolosamente e senza l’apporto di Welles, lo spettacolo smontò dopo poche repliche. *Moby Dick — Rehearsed* non è, tuttavia, l’ultimo abbraccio di Welles al *Moby Dick*, che risale, invece, al 1971, anno in cui il celebre mattatore – diviso fra Strasburgo, dove recita per Claude Chabrol in *Dieci incredibili giorni* e la sua casa di Orvilliers, nei pressi di Parigi – si fa riprendere dal fido Gary Graver, l’operatore che l’avrebbe assistito fino agli ultimi suoi giorni, con una cinepresa in 16mm. La scena si limita a un fonale neutro, ravvivato da qualche rudimentale effetto speciale (un riflesso marino ottenuto illuminando alcuni frammenti di specchio sul fondo di un recipiente colmo d’acqua). Nient’altro. Solo il volto di Welles, la sua voce e le parole di Melville. Come molti altri progetti di Welles, anche il *Moby Dick* minimalista del 1971 è rimasto incompiuto e dal girato complessivo, lungo quasi un’ora, è stato ricavato nel 2000 un montaggio di circa venti minuti con il titolo *Orson Welles’ Moby Dick*, curato da Stefan Drössler per conto del Film Museum di Monaco di Baviera⁵¹.

2. Moby-Dick alla prova di Elio De Capitani

Nel gennaio del 2022, *Moby-Dick alla Prova* va in scena al teatro Elfo Puccini di Milano per la regia di Elio De Capitani in una produzione che restituisce forza al testo originale, grazie anche alla nuova traduzione di Cristina Viti. «Melville, Welles, Shakespeare, il Novecento [...], l’America, l’Ottocento, la caccia alla balena, c’è tutto dentro questo testo», afferma il regista, che si dichiara «fortunato» ad essersi imbattuto in uno scritto unico nel suo genere e, soprattutto, mai rappresentato in Italia. Duplice – sempre a detta del regista – la presenza di Shakespeare, poiché, Welles traduce in *blank verse* le parole del poeta inglese e sceglie poi attori avvezzi a recitare *King Lear* per la sua idea utopica di approntare una messa in scena di *Moby Dick*. Ad unire con un filo rosso potente e ben visibile agli spettatori i personaggi di *King Lear* e Ahab sono la violenza e l’ostinazione temeraria, anche se al leggendario sovrano della Britannia la vita

⁵⁰ In occasione dell’allestimento del ’55, Welles aveva filmato una settantina di minuti dello spettacolo in due diversi teatri di Londra. Il materiale, tuttavia, non è stato mai ritrovato, forse distrutto dal regista, insoddisfatto dei risultati.

⁵¹ Il Munich Film Museum nel 2015, in occasione del centenario della nascita del regista, mise in scena alcune sue opere incomplete, tra cui *Orson Welles’ Moby Dick* (1971, 22 min.).

riuscirà ad insegnare qualcosa prima che muoia, mentre al temerario capitano del Pequod non resterà che celebrare fino in fondo la prigionia senza redenzione in cui è rinchiuso: «*In nome dell'odio ti sputo in faccia il mio ultimo respiro! Dal cuore dell'inferno ti pugnalo*»⁵².

Nella messa in scena di *De Capitani*, la forza tragica di Shakespeare viene attualizzata e rivitalizzata in un Novecento dilaniato da guerre e stragi e si traduce in una violenza che viene riposizionata nel *Nuovo Mondo* da cui proviene. Il motore della *pièce* resta, infatti, l'America e la «doppiezza dell'animo americano», molto caro a Welles e molto caro anche a Melville. Per certi versi – dice ancora *De Capitani* – va in scena insieme al romanzo della balena anche l'America di oggi, violenta, spaccata, con un «leader che [...] seduce gli altri per portarli ad una missione di odio contro un nemico» e «questa è la cosa importante che c'è all'interno del nocciolo Ahab». La «sintesi estrema del romanzo» e le «parti cantate» – vibranti rielaborazioni canore dei *sea shanties*⁵³ affidate a Francesca Breschi – danno vita ad uno spettacolo «totale» che «con un semplice trucco teatrale» supera anche la sfida finale apparentemente impossibile, ossia quella di far apparire in scena persino il capodoglio, il grande assente del testo di Welles⁵⁴. *De Capitani*, infatti, avverte la necessità della presenza invisibile, ma dominante della grande balena bianca, violenta e minacciosa come il suo corrispettivo – la tempesta – in *King Lear*. Impossibile fare a meno del biblico mostro marino – ricordo vitale con il dramma di Shakespeare, ma anche presenza in grado di sostenere e animare l'impianto teatrale del dramma – che si materializza in scena attraverso un semplice quanto suggestivo gioco di tele gonfiate dal vento ad assumere le sembianze della fantasmatica balena.

Sulla scena tre generazioni di attori – Cristina Crippa, Elio *De Capitani*, Angelo di Genio, Marco Bonadei – danno vita ad uno spettacolo che recupera l'elemento corale attraverso la musica di Mario Arcari (addetto alle Musiche, Direttore d'Orchestra e Orchestra) e i cori diretti da Francesca Breschi in una coproduzione con lo Stabile di Torino. Come rileva poi Giulia Viana ('Attrice giovane', 'Cordelia' e 'Pip'), anche la musica si fa teatro puro, tentativo di dare carne alla parola recitata. La scenografia di *De Capitani* inoltre sostituisce al legno del teatro di Welles una macchina scenica interamente d'acciaio che evoca sul palco un'idea di industria fredda, asettica, violenta com'era quella di fine Ottocento. La baleniera si configura così come un'antesignana macchina industriale, peraltro anche molto sonora a causa delle vibrazioni prodotte dall'acciaio usato anche per le vogate e per altri effetti scenici.

Con una chiara allusione al ritorno al teatro dopo la lunga astinenza imposta dalla pandemia di Covid-19, il regista strizza anche l'occhio al pubblico:

⁵² Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., p. 114.

⁵³ I canti marinai, fortemente ritmati e cadenzati, accompagnavano i marinai nel duro lavoro a bordo delle grandi navi mercantili o delle baleniere.

⁵⁴ Cfr. *Moby Dick alla prova*, Teatro Donizetti <<https://www.teatrodonizetti.it/it/stagione-di-prosa/moby-dick-alla-prova/2023-01-31>> (01/2023).

«Ma che succede se il pubblico non viene più a teatro? E allora vuol dire che è scoppiata la peste e dovremo risolvere l'enigma della Sfinge per farlo tornare». E proprio per realizzare uno spettacolo in tempo di Covid, gli attori indossano delle insolite maschere che coprono la parte bassa del viso, ribaltando così l'artificio della mezza maschera sulla parte alta del volto. Ispirate a quelle ideate dalla scultrice Anna Coleman Watts Ladd⁵⁵ per coprire i volti sfregiati dei reduci della Prima guerra mondiale, le maschere che indossano in scena gli attori servono a nascondere la mascherina, «la ferita più grossa che il teatro [debba sopportare] in questo periodo». La fonazione resta comunque molto naturalistica, poiché le maschere sono mobili e realizzate in materiale termoplastico a partire da un calco in gesso del volto dell'attore, su cui poi si dipingono i dettagli espressivi del viso. Strizzando un occhio alla tematica del riciclo, De Capitani sceglie inoltre di realizzare gli abiti dei balenieri con i materiali di repertorio rinvenuti nel magazzino del Teatro, invecchiati e scuriti nei toni del grigio, nero, blu per dare l'idea delle cose vecchissime e usurate indossate dai marinai.

Colpisce inoltre nella sceneggiatura, la fluidità con cui si passa dall'attore al personaggio, dal personaggio shakespeariano a quello della saga di *Moby Dick*, da Ahab a Lear e da Lear a Ahab. Il regista coglie nel segno quando rende esplicite le analogie tra i due protagonisti, mettendo al centro della sua pièce la presenza del modello shakespeariano nel romanzo della balena di Melville. Le numerose sezioni drammatiche del *Moby Dick* vengono enucleate e messe in scena con l'effetto di rendere manifesto al pubblico il filo rosso che unisce il romanzo a *King Lear*. La molteplicità dei ruoli assegnati ai diversi attori – fonte anche qui, come nello spettacolo di Welles, di una certa confusione in scena – facilita l'operazione per cui se Cordelia è figlia di Lear, allora anche Pip è, in qualche modo, figlio di Ahab (che, a sua volta, è re carismatico e tirannico del Pequod). Diventa così naturale per lo spettatore trasferire al secondo le caratteristiche della prima e viceversa. Anche Pip, dopo aver acquisito il dono della chiaroveggenza, si fluidifica quasi naturalmente nel *foul* della tragedia shakespeariana, mentre si sente tuonare Shakespeare nel discorso di Ahab, tra le cui note risuona l'incitamento alla violenza rivolto al suo equipaggio, un grido che ricorda drammaticamente l'incitamento alla violenza con cui si apre il XIX secolo e purtroppo anche il nuovo millennio nella società globalizzata.

Singolare anche la lettura del personaggio di Starbuck, privo di capacità di astrazione, ma dotato di spirito di concretezza nella stigmatizzazione di De Capitani che lo rappresenta come un antesignano dell'operaio che entra in fabbrica per il suo lavoro e ne esce quando ha finito. Se Starbuck agisce secondo il suo ruolo sociale per il buon funzionamento dell'intero sistema di cui si sente parte, Ishmael, al contrario, riassume interamente su di sé il ruolo di narratore – proprio come accade nel romanzo – e rivive il passato in numerosi *flashback*,

⁵⁵ Dopo il 1917, la scultrice statunitense, ispirata dal lavoro del collega Francis Derwent Wood che aveva aperto un negozio di nasi finti in latta *Tin Noses Shop*, inaugurò a Parigi lo *Studio for Portrait-Masks*, in cui restituiva un volto ai soldati sfregiati.

«conduc[endo] lo spettatore attraverso questa storia che per lui rappresenta un vero e proprio trauma», come sottolinea Angelo di Genio ('Attore giovane', 'Ishmael'). Il personaggio, tuttavia, non è lineare e racchiude in sé diverse anime – «il narratore, Melville, un tragediografo, un cetologo, un filosofo» – e, come dice De Capitani, va *interpretato*, più che *rappresentato* come emblema dell'avventura in mare che diventa un modo per inseguire il fantasma della vita e per cercare sé stessi. Si ritrova in Ishmael la *quête* esistenziale propria di Melville e dello stesso Welles, una ricerca dell'infinito che forse potrebbe andare avanti per sempre se solo la terra fosse piatta e senza fine, ma che finisce per ricondurre il temerario avventuriero sempre al punto di partenza nel viaggio per mare in cui si può indulgere a una circumnavigazione perpetua del globo e a una ciclicità sempre ripetibile. Appena sbarcato, infatti, Ishmael avrà certamente la sensazione di essere al punto di partenza, in modo fin troppo simile a quanto accade nell'esperienza teatrale che rinnovandosi ogni giorno lascia dietro sé solo memoria.

Anche lo spettacolo dell'Elfo Puccini, inoltre, muove dalla nozione di 'irrapresentabilità' teatrale del *Moby Dick*, considerato «una consegna impossibile, un compito inarrivabile»⁵⁶. Necessaria, dunque, la scelta registica di staccarsi «molto da qualunque idea di rappresentazione della nave, del mare»:

Lo spazio è uno spazio molto particolare, abbiamo un tappeto ispirato ad una cartografia di Tapias, un pittore catalano che io amo molto, recentemente scomparso, oggetti di scena che sono tavoli anatomici di veterinari, dei *pallets* in acciaio, un trono di Lear che diventa la sedia di Ahab che è un reperto degli anni Quaranta di un negozio di barbiere con una strana ruota che sembra un timone perché il calore viene dato dalle parole⁵⁷.

Il fondale è enorme, leggero, dall'aspetto cangiante e mutevole in grado di evocare l'immensità del mare, la presenza incombente del capodoglio, di cui sembra suggerire la pelle ferita, vissuta, con segni evidenti del tempo che è passato e del male trascorso su quella creatura fantasmatica e suggestiva.

3. Conclusione

L'idillio di Welles con il teatro non si tradusse mai in una poetica teatrale chiara e definita, tanto che il regista statunitense viene soprattutto ricordato per il suo impatto sul cinema internazionale e sulla radio. Escludendo i suoi pronunciamenti nell'introduzione al *Moby Dick — Rehearsed* (1955), nella prefazione allo *Shakespeare per tutti [Everybody's Shakespeare]* (1939) e nel discorso per la Theatre Education League, *Il regista nel teatro di oggi [The Director in the Theatre Today]* (1939), Welles non ha formulato teorie sul lavoro teatrale. Autodidatta e senza una vera preparazione accademica, il grande mattatore americano, pur

⁵⁶ *Cantiere Moby Dick*, Teatro Elfo Puccini <<https://www.youtube.com/watch?v=b9xpp0-xumc>> (01/ 2023).

⁵⁷ *Ibidem*.

riunendo in sé eccezionali talenti teatrali, aveva un approccio molto personale al palcoscenico, difficile da esporre o tradurre in teoria. La straordinaria conoscenza della tecnica di scena, la naturale predisposizione all'intrattenimento e la carismatica capacità di persuasione gli consentirono, tuttavia, di attrarre nei suoi lavori personalità attoriali di grande fama e talento, riuscendo a fare del teatro un laboratorio sempre vivo e ricco di suggestioni, di cui certamente è prova il *Moby Dick — Rehearsed*.

Odio y venganza en *La persistencia* de Griselda Gambaro

Maria Beatrice Lenzi

Abstract: *La Persistencia* di Griselda Gambaro è una delle opere più difficili dell'autrice argentina. In essa ricostruisce un evento storico, il massacro della scuola di Beslan, nell'Ossezia del Nord, nel 2004, che fece più di trecento vittime, in maggioranza bambini. Portare in scena la violenza non è di per sé un fatto nuovo; si tratta, però, di ricreare un evento realmente accaduto nel suo contesto storico, cercando di esporre le ragioni che lo hanno reso possibile e i motivi che hanno scatenato una violenza così estrema, lasciando il giudizio al lettore o allo spettatore.

Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928) es una de las más prestigiosas escritoras argentinas. Se ha dedicado al cuento¹, la novela² y el teatro³. Su producción muestra una preocupación constante por la condición humana, su precariedad y, al mismo tiempo, la arbitrariedad y la violencia del poder autoritario, elaborando situaciones en las que los individuos se encuentran atrapados. Algunos de sus primeros textos teatrales, como *Las paredes* (1964) o *El desatino* (1965), han provocado polémicas, porque no parecían responder a los problemas acuciantes del país, por lo cual su autora llegó a ser considerada como una exponente del teatro del absurdo y muy alejada de la tradición nacional. En realidad, Gambaro se ha enfrentado a esas cuestiones sin seguir patrones establecidos, de manera muy original y personal, así como originales y muy personales son sus 'reescrituras' que indagan sobre la condición humana a partir de textos célebres, como

¹ Sus cuentos están ahora reunidos en *Relatos reunidos* (Alfaguara, Madrid 2016).

² Señalemos *El mar que nos trajo* (2002), *Una felicidad con menos pena* (1967), *Dios no nos quiere contentos* (1979) y *Promesas y desvarios* (2004).

³ Su obra teatral ha sido traducida a varios idiomas y estudiada mundialmente. Véanse, por ejemplo, S. Urdician, *Le Théâtre de Griselda Gambaro*, Indigo & Côté-femmes éditions, Paris 2008 o S. Tarantuviez, *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*, Corregidor, Buenos Aires 2007.

Maria Beatrice Lenzi, University of Siena, Italy, mariabeatrice.lenzi@unisi.it, 0000-0003-2380-4741

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Maria Beatrice Lenzi, *Odio y venganza en La persistencia de Griselda Gambaro*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7.06, in Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (edited by), *La violencia nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, pp. 59-72, 2023, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0278-7, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

en el caso de *La Señora Macbeth* (2001)⁴ o *Antígona furiosa* (1986)⁵ o trasladando en el tiempo y el espacio al poeta Giacomo Leopardi a la periferia de Buenos Aires en nuestros días⁶.

Destaquemos que *Ganarse la muerte* (1976) fue prohibida durante la dictadura militar, por lo cual la autora y su familia decidieron exiliarse en Barcelona hasta 1981. A su regreso participó en la experiencia única de Teatro Abierto, en que dramaturgos, actores, directores y todos los que hacen posible el teatro se han reunido presentado 21 obras, en las que todos trabajaron gratuitamente. Gambaro presentó allí la obra en un acto *Decir sí* (1981).

El teatro de la violencia en *La persistencia* (2004) es una escuela en Beslán (Osetia del norte), que, en 2004, fue escenario de otra atroz ‘matanza de los inocentes’. Griselda Gambaro refiere, a guisa de apéndice, las circunstancias:

La idea de la obra partió de una noticia aparecida en los periódicos sobre la masacre de Beslan [sic], en Rusia. El 3 de septiembre de 2004, un comando de 32 guerrilleros chechenos tomó centenares de rehenes en la escuela de Beslan, donde padres y alumnos estaban reunidos para festejar el primer día de clases. El gobierno ruso no aceptó negociar con los captores y en la inmediata represión la escuela fue atacada con lanzallamas y tanques. La operación, en la que sólo un guerrillero checheno fue capturado con vida, tuvo un alto y desestimado costo: murieron 331 rehenes, en su mayoría, niños. Como sabemos, ninguna obra es enteramente imaginada⁷.

A diferencia de muchas de sus obras que denuncian en particular la violencia del país (como, por ejemplo, *Información para extranjeros*)⁸ o, en general, de la condición humana (*El miedo*), *La persistencia* muestra una situación de la que nadie puede escapar. Es una de las obras más duras de su repertorio.

Recordemos con mayor detalle los hechos: el 1° de septiembre, el día de comienzo de clases, tradicionalmente día de fiesta, asisten a la escuela los niños

⁴ Véase M. B. Lenzi, *Razones del personaje, perplejidades del lector: La señora Macbeth de Griselda Gambaro o la contaminación de la muerte*, en *Encuentros literarios*. II, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2009, pp. 373-381.

⁵ Véase Ead., *Antígona furiosa de Griselda Gambaro ou de la mémoire*, en *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont Ferrand 2010, pp. 257-271.

⁶ Véase Ead., *Leopardi in un sobborgo di Buenos Aires in Después de un día de fiesta di Griselda Gambaro*, en *Il critico poetante. Scritti in onore di Antonio Prete*, Pacini Editore, Ospedaletto 2005, pp. 179-202.

⁷ Todas las citas están tomadas de G. Gambaro, *La persistencia*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires 2007. *Ibidem*, p. 77. Los datos sobre la escritura y la puesta en escena están explicitados en la p. 9. Esta obra fue estrenada en 2007, en el teatro San Martín, bajo la dirección de Cristina Banegas.

⁸ Véase M. B. Lenzi, *Metateatro en Información para extranjeros de Griselda Gambaro. De la crónica a la representación: el incómodo papel de ser espectadores*, en *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione, Atti del XXIV Congresso AISPI*, Università degli Studi di Padova - Aispi Edizioni, Padova 2012, pp. 463-472.

con sus padres y familiares. En esa ocasión, un grupo de unos treinta separatistas chechenos y militantes islamistas yihadistas⁹ secuestraron, en el interior de la escuela n° 1 de Beslán, a más de mil personas, entre niños y adultos, mantenidos como rehenes en condiciones deplorables, sin poder moverse, sin agua ni alimentos¹⁰. Los secuestradores asesinaron a varias personas para amedrentar a los rehenes. El trato fue implacable. Al tercer día, el 3 de septiembre, los secuestradores causaron una explosión dentro de la escuela¹¹. Poco después las fuerzas de seguridad rusas, pertrechadas con armas pesadas y tanques de ataque, comenzaron un tiroteo que tuvo como saldo más de 300 adultos y 186 niños muertos.

La persistencia desarrolla el discurso del odio y la venganza que genera más muerte y destrucción. En la obra se asiste a los preparativos del atentado a una escuela con el propósito de atacar a los niños, a lo que experimentan los personajes antes y después de haberlo ejecutado y, en particular, a las relaciones que los cuatro personajes mantienen entre sí.

Es significativo que la obra muestre algunas premisas, esto es, las condiciones de vida de la población (chechena)¹²: la pobreza que dejaron dos guerras¹³, la escasez, la falta de víveres, la penuria y miseria general, el clima inhóspito, la tierra desértica, la expropiación, la necesidad de cambiar de sitio para ocultarse o para sobrevivir en una tierra asolada por ataques, bombardeos, explosiones que afectan a los personajes.

La primera de las tres escenas muestra la precariedad de los medios de vida y la pobreza:

Interior de una choza de aspecto primitivo, un arcón, dos bancos largos. Los escasos víveres, algunos enseres están guardados en el arcón y en unos zurrones que cuelgan de las paredes. Sobre uno de los bancos, una jarra con agua, un cuenco y escudilla. Sostenida por un trípode, una olla de hierro sobre el fuego en el piso de tierra¹⁴.

Son cuatro los personajes en escena: Zaida es la madre de un niño muerto en un ataque sufrido en la aldea, y enterrado sin un brazo, que quedó perdido entre los escombros, brazo que se convierte en una obsesión a lo largo del drama. La

⁹ Sobre la influencia del Islam en la población chechena ver F. Vacas Fernández, J. L. Calvo Albero, *El conflicto de Chechenia*, Imprenta del Ministerio de Defensa, Madrid 2005, pp. 14-15, <https://publicaciones.defensa.gob.es/media/downloadable/files/links/e/1/el_conflicto_de_chechenia.pdf> (10/22).

¹⁰ C. Reschia, *La strage di Beslan, cinque anni senza risposta*, «La Stampa», 01/09/09.

¹¹ S.f., *La strage di Beslan*, «Il Post», 01/09/13.

¹² La ubicación geográfica no aparece ni se menciona en el texto, confirmando una dimensión más amplia, quizás universal, a las consideraciones de Gambaro.

¹³ Las dos guerras que la Confederación Rusa sostuvo para abortar los movimientos independentistas ocurrieron en 1991-1996 y 1999-2009. Véase Vacas Fernández, Calvo Albero, *El conflicto de Chechenia*, cit., pp. 31-34.

¹⁴ Gambaro, *La persistencia*, cit., p. 13.

personalidad de Zaida se va revelando durante la obra¹⁵: sabemos que pasó mucho tiempo en un rincón, postrada por la muerte de su hijo, para luego encerrarse en el silencio, sin voluntad e indiferente a lo que sucede a su alrededor. El hecho de que los hombres planeen atentados la irá transformando hasta llegar al punto más extremo de todo el texto. Enzo, marido de Zaida, es fundamentalmente un hombre duro, su prioridad es la guerra; en él el odio ha echado profundas raíces; su conciencia política está por encima de todo: «nos quitan nuestras tierras más fértiles, no cesarán nunca de ambicionar lo que no les pertenece»¹⁶. Su voluntad está guiada por el odio y la venganza. Boris¹⁷, hermano de Zaida, es, al contrario de su cuñado, un hombre muy humano, pacífico y no ama la violencia; aunque comparta los mismos enemigos, es ante todo un hombre que tiene una conciencia ética y conoce los límites de las acciones humanas; sabe que no todo es válido y justificable¹⁸. Por último, El Silencioso, un personaje enigmático que no tiene nombre, es designado por el atributo del silencio, lo conocemos sólo por sus gestos: sabemos que se mueve con extrema lentitud «con movimientos cautos y a veces inseguros»¹⁹, una lentitud que aparece como ritualizada, lo que le otorga una consistencia distinta. Envuelto en un silencio total, es un personaje mudo y de rostro inexpresivo. El Silencioso es tratado como alguien que debe guiarlos, considerado especialmente por Enzo con un celo religioso, como si se tratara de una suerte de ser superior que puede obrar prodigios y dictar designios. Por el relato de Enzo sabemos que ha sido El Silencioso quien le ha dictado el plan de atacar una escuela. Pero las indicaciones de escena, la gestualidad del personaje, su mínima acción y su total silencio parecen mostrar algo muy distinto, parece ser más bien un ser indiferente a los hechos²⁰.

En la primera escena, Zaida y Boris están en la choza. En el fondo, en un rincón oscuro, está El Silencioso. Boris le lleva a Zaida la cajita de madera llena de piedritas con la que jugaba el niño, encontrada entre los escombros, pero Zai-

¹⁵ Véase el excelente ensayo de S. Magnarelli, *Staging Trauma in La persistencia by Griselda Gambaro*, «South Central Review», Special Issue: *Traumatic Spectacles: Recent Latin American Drama and Performance*, 30, 3, 2013, pp. 101-124.

¹⁶ Gambaro, *La persistencia*, cit., pp. 25-26.

¹⁷ Para los límites de la acción humana, ver P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, Madrid 1996, p. 253. No hemos encontrado trabajos que le concedan a Boris una estatura moral apreciable.

¹⁸ Los nombres de los personajes son significativos: Boris es un nombre típicamente ruso, Enzo recuerda al italiano y también al español, Zaida tiene una sonoridad que evoca al árabe *Saida* que significa *señora*.

¹⁹ Gambaro, *La persistencia*, cit., p. 13.

²⁰ Es el único personaje al que Gambaro se refiere en las acotaciones de escena: «en el caso de El Silencioso, aparte de señalar su carácter, las didascalias son el texto del personaje, lo determinan a través de la gestualidad y la imagen y por lo tanto tienen ese valor significativo». Gambaro, *La persistencia*, cit., p. 76. No parece una hipótesis arriesgada suponer que Gambaro, de manera implícita, conecte el presunto papel sobrenatural del Silencioso, que los demás personajes le atribuyen, con la actitud de las religiones en general que a menudo han promovido el odio y las guerras.

da no reacciona. Su rechazo es una forma de rechazar a la vez una posible evocación de la imagen de su hijo aún vivo. La cajita es una prolongación del niño, también él encontrado entre los escombros, recuerda su presencia y lo representa. Boris le hace notar que está casi intacta: «Solamente unas rayaduras tan leves que... ni se notan...» y que el niño la había llenado de pequeñas piedras: «todas redondas como tocadas por el mar»²¹, mar que precisamente no tienen. Boris está preocupado por Zaida, que sigue anclada en el recuerdo de la muerte.

Enzo regresa hambriento de la reunión con los hombres de la aldea, se quita el abrigo y aguarda que Zaida lo recoja. Ante su falta de reacción, se impacienta «¡Eh, Zaida!, ¿Estás dormida?». Su actitud es despótica, espera ser servido y atendido. Pide comida, y le reprocha que se haya levantado de la cama: «Dormí solo [...]. Hoy no te levantarás. Basta. Basta, ¿no?». Zaida, que hasta ese momento no había pronunciado palabra, le responde con un obediente «Sí»²².

Enzo empieza a comer; viendo la poca cantidad se dirige a Zaida con una frase que la hiere profunda y gratuitamente:

Enzo: (*mira el pan en su mano*) Soy frugal, pero no tanto. ¿Esto solo? ¿Que creés? ¿Que mi estómago es un puño de niño? (*con una interjección ella retrocede como si la hubieran abofeteado*) ¿Qué pasa? ¿Qué te ofendió? [...].

Zaida: (*abre la boca, intenta hablar*).

Boris: Esa palabra.

Enzo: ¿Cuál?

Boris: Puño.

Enzo: No. Niño. Esa es la palabra. Dije puño de *niño*.

Boris: Si la trastorna no la digas.

Enzo: Ah sí. No la diremos y también esconderemos a los niños de la aldea para que ella no sufra.

Boris: Sólo hasta que sufra menos²³.

Para Enzo la muerte del niño parece pertenecer al pasado «Ya pasó un año»²⁴. Boris, en cambio, percibe la perduración del dolor y trata de respetar los tiempos del sufrimiento de Zaida, que no coinciden con los que establece Enzo. Zaida siente que la muerte de su hijo es algo que sigue sucediendo, porque para ella el tiempo se ha detenido y fijado en ese instante: «(*levanta la cabeza. Con una voz átona*) ¿Qué dijiste? ¿Un año? [...] No... Un día. Acaba de suceder. (*Se acerca a Enzo*) ¿Fue esta mañana?»²⁵.

Enzo parece sentir rencor hacia el dolor de Zaida. Es, sobre todo en las dos primeras escenas, un personaje dominador. Sabe que Zaida no soporta oír la

²¹ Gambaro, *La persistencia*, cit., p. 14.

²² *Ibidem*, p. 16.

²³ *Ibidem*, pp. 16-17.

²⁴ *Ibidem*, p. 17.

²⁵ *Ibidem*.

palabra niño y la repite furiosamente: «(Con una expresión atormentada, él vocifera) «¡Niño, niño!»²⁶.

La hiere gratuitamente, como si así pudiera sacarla de su postración, escudándose en el hecho de que el niño también era hijo suyo. En cambio, se dirige a El Silencioso con actitud reverencial:

Enzo: [...] (A El Silencioso) ¿Qué decís, señor? ¿Merecemos esto? ¿Esta amargura? Perdoname. Esta mujer trastornada me saca de quicio. No debiera preguntarte. (Señala a Boris. Despectivamente) Quien nunca va a hacer preguntas es ese²⁷.

Varios aspectos confluyen en esta escena: el dolor de una madre que no puede resignarse a la pérdida de su hijo, que para ella es algo que sigue sucediendo; el carácter dolorosamente agresivo de Enzo, que también sufre pero ha transformado el dolor en odio: «También era mi sangre. Ya esa sangre no existe. Es odio. Ese es mi niño ahora»²⁸. La actitud reverencial con que se dirige a El Silencioso y el inmediato pedido de perdón, hacen pensar que lo considera como un ser casi divino y que preguntar fuera un sacrilegio.

Por el relato de Enzo sabemos que El Silencioso le ha dictado el plan de atacar una escuela en el sueño. Reclama entonces a Zaida la escudilla con comida para El Silencioso. Como no hay nada de comer, exige un cuenco con agua que él podrá transformar en néctar: «(Observa el cuenco, fascinado) El agua se espesa. Toma un color ambarino de miel [...]. Tuyos son el agua y el néctar²⁹. Así transformaste nuestros corazones»³⁰. Sin embargo, no podemos saber si el agua se ha transformado efectivamente en néctar. Enzo concluye con una declaración de fe:

no hay otro sueño sino este: sacarnos a los enemigos de encima. Y después, cuando el universo esté limpio, tendremos otra vida, nos llevarás a ese lugar que preparaste para nosotros, los que te somos fieles³¹.

Destaca también la escasa consideración hacia Boris, con quien discrepancias y altercados verbales se manifiestan desde el comienzo, y también la volun-

²⁶ *Ibidem*, p. 18.

²⁷ *Ibidem*, p. 19.

²⁸ *Ibidem*, p. 18.

²⁹ Expresión que parece ser una suerte de ofrenda religiosa.

³⁰ Gambaro, *La persistencia*, cit., p. 31.

³¹ *Ibidem*, pp. 31-32. La religión predominante en la región es el Islam. Creemos que algunos elementos de la obra insinúen un aspecto religioso. En la escena 2, Enzo describe el lugar que les está reservado: «Nuestros compañeros están con el cuerpo lavado con mieles y aceites, rodeados por la eternidad de hermosas mujeres». La vida paradisiaca se describe como una recepción cortésana. Se hace hincapié en la celebración de elegantes banquetes en los que se degustarán vino y licores [...] servidos por efebos (12,17; 16,10) y bellas muchachas, y también se hace alusión a otros placeres de carácter más sensual, como el insinuado disfrute de esposas puras o huríes, es decir, jóvenes vírgenes que se ofrecerán para el deleite carnal de los elegidos (suras 2,25 / 3,15 / 4,57 / 38,52 / 43,70 / 44,54-56 / 55,72 y 70-72 / 78,33). Véase N. Silva Santa-Cruz, *El paraíso en el Islam*, «Revista Digital de Iconografía Digital», 5, 2011, pp. 39-49.

tad de denigrarlo. Enzo está molesto porque Boris ha faltado a la reunión en la que los hombres de la aldea han planeado el atentado a la escuela, para quedarse con su hermana, lo cual da pie a la disputa. Enzo lo denigra diciéndole que se quedó de *niñera*: «¿Te lo pidió acaso? ¿Gimoteó a mis espaldas?»³². Enzo parece estar celoso de que Boris quiera desplazarlo en su rol, pero sobre todo siente desconfianza, sabe que hubiera sido una voz discordante: «Todos los hombres lo decidieron y, ausente, no te opusiste. Ahora es tarde»³³. Es evidente que Enzo conoce bien a Boris al aclarar que ante la decisión de atacar una escuela no hubo disensos, porque Boris se niega inmediatamente. Su visión de la justicia no coincide con la exclusiva idea de venganza.

Al relatar los detalles del atentado, Enzo no pierde ocasión de ofenderlo. Boris debe guiarnos al atravesar la montaña por los senderos que conoce bien por haber pastoreado las ovejas: «Pero lástima. Tuvo un costo. ¡Algo se te contagió de las ovejas!»³⁴. El plan consiste en llegar a la escuela por la mañana temprano y sorprenderlos. Mientras Enzo habla, Zaida interrumpe absorta: «Vino con las ropas desgarradas, arañado... Casi no lo reconocí... Y te faltaba un brazo... Boris, ¡un brazo!», confundiendo a Boris con su hijo, probablemente porque los recuerdos más dulces de la infancia están ligados a él. Los lazos de afecto entre los hermanos son muy sólidos. Aunque, como luego se verá, la misma Zaida será su asesina.

Como había previsto Enzo, Boris se opone, no acepta atacar una escuela para matar niños, como tampoco acepta la forma del procedimiento:

Boris: ¿Por qué una...?³⁵

Enzo: Cerraremos las puertas con nosotros adentro. Retendremos a sus niños, les haremos padecer miedo, hambre, sed, les prohibiremos moverse, las manos en la nuca como delincuentes comunes, ¿dos, cinco, siete años?, los usaremos como escudos si nos atacan³⁶.

Boris: [...] No atacaré a niños. No peleo contra niños³⁷.

Enzo quiere que también las madres del enemigo sufran, así como han sufrido las madres del pueblo. Boris, en cambio, se preocupa por la reacción del enemigo, que podría atacar a sus propios hijos por atacarlos a ellos, lo cual aumenta la desconfianza de Enzo:

Enzo: ¡Mejor! ¡Asesinos de sus propios niños! ¡Mejor! (*Ríe. Se oscurece*) ¿De qué lado estás? ¿O vivís feliz con la humillación, te solaza la miseria? Ojo por ojo. ¡Eh, Zaida! Sí, el dolor la ha vuelto estúpida. Te permitimos oír, ¿no te complace? [...] (*Señala a El Silencioso*) La última noche, mientras dormía, él se acercó y me

³² Gambaro, *La persistencia*, cit., p. 20.

³³ *Ibidem*, p. 24.

³⁴ *Ibidem*, p. 22.

³⁵ *Ibidem*, p. 26.

³⁶ *Ibidem*, p. 28.

³⁷ *Ibidem*, p. 26.

susurró su designio: un plan perfecto. ¡Así, así!, creí oírlo. Su mano se posó en mi hombro, y cuando desperté, sabía exactamente lo que debía hacer, [...] decile a este hombre flojo que es tu orden, señor. Nuestros niños mueren cuando nos ametrallan y los enemigos, hipócritas, no los cuentan en las bajas [...]. Nosotros procederemos francamente con el orgullo de los crueles. [...] Aprovecharemos la noche y mañana, temprano, en la escuela, [...] seremos nosotros los maestros³⁸. Boris: ¿Qué nos quedará después?³⁹

Enzo: Que sufran sus madres, como sufrieron las nuestras. [...]

Boris: Y con tal de matarnos dispararán contra ellos⁴⁰.

Enzo: Si dudás, no nos acompañes. Tenemos otros guías. [...] De poco sirven los inciertos. Podés negarte. Pero el riesgo de abandonarnos es más grande que el de enfrentar la pelea⁴¹.

No son dudas las que asaltan a Boris, sino la convicción de que el plan es un crimen:

Boris: Los guiaré. Estoy con mi gente, padezco con mi gente. Pero nunca llegamos tan lejos.

Enzo: El odio abre caminos⁴².

Son éstos los caminos de la violencia, transitables para Enzo y desde ahora también para Zaida, que según Enzo, «se siente revivir. Perdió un hijo y ganó más. Se siente elegida⁴³. (*Se acuclilla frente a ella*) ¿No es dulce la venganza?»⁴⁴. Enzo la obliga a morder su puño, «con rabia, con furia»: (*Ella obedece. Como un animal, sin soltar el puño, arrastrándolo con los dientes clavados, mueve la cabeza de un lado a otro*)⁴⁵.

A partir de allí Zaida muestra otro rostro, como si a través de su mano le hubiera inyectado la sed de venganza:

(*se lleva la mano al pecho*) Sufro... sufro menos... [...]. Duele, soportablemente duele. [...] El odio conforta más que una mano sobre la mejilla. [...] Si encontrás la muerte, no irás sola. Te llevarás niños con vos, ¡Y que sean muchos! [...] en este mundo no hay inocentes⁴⁶.

Con la brutalidad del gesto, Enzo logra transformar el dolor de Zaida en odio, un rescoldo que le hará sobrellevarlo con la sangre de sus víctimas. Zaida

³⁸ *Ibidem*, pp. 28-29.

³⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁴¹ *Ibidem*, p. 32.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Quizás otra fugaz referencia al Islam. Pero en este caso, es una elegida para el crimen.

⁴⁴ Gambaro, *La persistencia*, cit., p. 33.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 34-35.

también va a participar en el atentado. Boris, en cambio, cae en la desesperación porque sabe que no podrá matar. Es el disidente, tarea no fácil en el mundo de violencia en el que viven los personajes; postrado por las circunstancias, se deja caer frente a El Silencioso, por única vez, en actitud de súplica: «“Señor, ¿qué debo hacer? Guíame, señor” (*Angustiosamente, lo mira. Lentamente, El Silencioso abre los brazos en un vago gesto de incertidumbre*)»⁴⁷.

Tampoco El Silencioso tiene respuestas, la situación parece superarlo:

*Cuando queda solo, actuando con movimientos extremadamente pausados, El Silencioso levanta el cuenco y bebe, luego se aproxima al arcón, lo abre, busca un trapo en su interior. Se sienta en el banco, palpa su capote y del revés de la solapa desprende una aguja. El trapo sobre las rodillas, se inclina y concentradamente cose*⁴⁸.

Coser concentradamente parece equivaler a evadir un trance excesivamente premioso, o no querer, o no poder, intervenir. El Silencioso no parece ser la mente del atentado o un personaje superior. Surge la idea de que todo sea fruto de la necesidad de Enzo de respaldarse en alguien al que quiere considerar superior.

En la segunda escena, Zaida y Enzo están de regreso de la matanza, con aspecto de fatiga. Zaida está curando una herida de Enzo, pero está inquieta porque Boris no ha regresado. Enzo la tranquiliza: «No es de los que se arriesgan»⁴⁹. Cuando Boris entra en la casa, Zaida no puede disimular su alivio: «Tardaste tanto... Todos están en sus casas, curándose las heridas, alabando a quienes no volvieron. Por un momento creí... –Que te alabaríamos, *agrega Enzo*»⁵⁰. De repente, nota que no trae su fusil y se enfurece: «¡Aun cada muerto lo devuelve! ¡Perdiste el tuyo! ¡Lo abandonaste! (*Lo abofetea*) [...] ¡Como si nos sobraran! [...] ¡Cuestan hambre! El primero que caiga de los nuestros será con un disparo de tu fusil. Lo aprovechará un enemigo. ¡Imbécil!»⁵¹.

Boris tiene que justificarse: lo perdió al caer en un barranco. Enzo empieza a dudar de que escapara antes «[d]e que pisáramos cuerpos de niños, sangre de niños»⁵² y de mujeres. Y lo interroga sobre el atentado, pero Boris es incapaz de hablar; sólo niega con la cabeza, en cambio Zaida responde «(*con una sonrisa tonta, la voz átona*) Muy bueno»⁵³.

Ya solo con Zaida, Boris está consternado, sólo logra decir que la vio dispararles a los niños en la escuela:

(*con voz átona*) Para eso fui.

Boris: ¿No se parecían a tu hijo?

Zaida: Oh, sí. Eran iguales... En algún sentido.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 35-36.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 38.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 40.

⁵¹ *Ibidem*, p. 41.

⁵² *Ibidem*, p. 42.

⁵³ *Ibidem*, p. 43.

(*El Silencioso mira hacia los costados, inquieto. En un momento, levantará el ruedo de su capote y coserá una rotura en el borde con la concentración de un niño que no quiere oír*).

Boris: ¿Cómo pudiste?⁵⁴

Zaida se justifica porque mordió la mano de Enzo, pero el relato de la masacre que hace Zaida es espeluznante, muestra una crueldad sin límites:

Muchos murieron ayer, (*baja la mano*) así, pequeños. Algunos no tenían piernas, ni cabezas, hoyos aquí, y otros habían sangrado tanto que la carne se les había convertido en sangre, en repugnantes coágulos sobre las baldosas donde antes jugaban. Machucones, heridas, ¡pero todos tenían sus brazos! Tal vez, si hubiera encontrado alguno sin... Me habría recordado a mi niño y entonces... *tal vez* habría lamentado... (*Ríe*) ¡Pero no encontré ninguno! Fue fácil ser feroz con esos niños bien comidos a costa de los nuestros, tan rubios, ¡*todos* con sus brazos!⁵⁵

Niños descabezados, ensangrentados, nada le parece tan horrible e insopor- table como la falta del brazo de su hijo. Boris está perdido en medio de la desazón y el desconsuelo. Estalla la desesperación: se pregunta por qué los guió, por qué no los hizo caer en la montaña y a Zaida: «¿por qué no te callás?». Con malevolencia y sarcasmo, responde: «Ah, sí. Mejor que me calle. Te conviene». Boris es consciente de su participación por haberlos guiado por la montaña: «Ya nada me conviene»⁵⁶.

Zaida: No te vi disparar [...]. Si te hubieras muerto ayer, el paraíso no habría sido tuyo.

Boris: (*gira la cabeza hacia El Silencioso*) Tampoco es tuyo ese prostíbulo celestial⁵⁷, ¿verdad? No puedo creer que lo imaginaste. (*A Zaida*) La muerte no habría sido castigo. Y si muero, para mi cadáver quiero polvo, tierra. Me alcanza con un puñado de cenizas. ¡Bien grises, bien sucias. Ningún paraíso.

Zaida: [...] Pero no te inquietes demasiado. Pocos de tus compañeros están para acusarte.

Boris: Me acusarás vos⁵⁸.

Zaida tiene que pensarlo, no sabe si desea silenciar una huida; ya se siente fuerte por su capacidad de matar y puede comenzar a acusar a Boris de que le temblaban las manos:

Zaida: [...] Me dije: es un cobarde [...]. En cambio yo... ¿Me viste?

Boris: (*con una especie de horror*) Te vi. Y ya no sabía quién eras⁵⁹.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 44-45.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 46.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 46-47.

⁵⁷ En el paraíso del que se habla, los elegidos están rodeados por la eternidad de hermosas mujeres, lavados sus cuerpos con mieles y aceites. *Ibidem*, p. 43.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 47-48.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 48.

Zaida: (*fríamente*) a veces pienso que sos tonto. Todos cambiamos (*Cambia el tono, baja la voz*). Nunca encontramos el brazo de mi hijo. En ese ataque a la aldea, ¿te acordás?, sólo nos dejaron los escombros. Bajo los escombros, a mi niño le faltaba un brazo. [...] Ese brazo perdido no me deja dormir. [...] Ya no me engaño: Por eso pude. Que no me mientan más con el candor de los niños [...]. Ni siquiera amo a los nuestros, pero lo disimulo. Los acepto, los soporto. Para los otros sólo guardo aversión. Son nuestros enemigos [...] ¡bien hacemos en matarlos!

Boris: ¿Quién te envenenó de esa manera? Ni siquiera el odio alcanza.

Zaida: [...] Tus *inocentes* criaturas no son tales. Mienten. Miré a esos niños y desfallecí de repugnancia. Cortarles, cortarles la vida rápidamente para que no emponzoñen. Serán nuestros enemigos [...]. Ya lo son. Merecen morir [...]. ¡Qué revienten!

Boris: ¡Trágate esas palabras! [...] Tenés los ojos secos, ¡piedras secas! (*Lanza un sollozo animal. La sacude con furia*) ¡Llorá por tu hijo muerto, llorá por esos que asesinaste!

Zaida: (*lo aparta*) ¡Llorar? ¿Por esos niños? Mi ocupación es odiarlos [...]. Y creo... no sé... que los odio para evitarme la hipocresía de amarlos. [...] Tendré más hijos para Enzo, pero ninguno será igual al que perdí. Todos los días busco su brazo bajo los escombros. [...] En el próximo ataque [...]. Llevaré la daga más afilada [...] y cortaré brazos [...] los desparramaré sobre la tumba de mi hijo para que elija, para que juegue [...] raspándolos, mordiéndolos, y me hable. Porque ya no me habla. Enojado porque lo dejé morir [...]. Por suerte el odio vino a salvarme. [...] No sabe de contemplaciones el odio. Es huérfano de padre y madre, no conoce progenitura, no ve ni oye ni consuela. No crece una hierba, el mínimo pastito, es viento que arrasa el humus y deja el desierto! Arena, arena entre los dientes, en los ojos, ¡y ganas de matar!⁶⁰

Así es la tierra desolada en que vive Zaida y así es su odio. Las palabras con las que describe la masacre y los cuerpos destrozados muestran que está obcecada, que la violencia se ha vuelto un fin en sí mismo. Parece no darse cuenta del horror de que matar a otros niños no le restituye al suyo y la idea de cubrir la tumba de su hijo con brazos, restos, de otras víctimas es sólo insensata, e implica más muertes. El odio la ciega y ya no percibe la profunda inutilidad de su gesto.

En la escena 3, Zaida tiene una gravidez avanzada. El Silencioso está limpiando la superficie de un banco, pero cuando Zaida regresa le quita el trapo para hacer ella el trabajo. El Silencioso se queda «como alguien a quien le han arrebatado una tarea que le gusta». Vuelve Enzo, seguido por Boris, anunciando que se irán a la montaña. Han sufrido un ataque en el que cayeron muchos. Quedan solos Zaida y Boris. Éste vuelve a llevarle cajita del niño, que Zaida vuelve a rechazar, esta vez con violencia arrojándola al piso e impidiéndole que la recoja. Boris le anuncia que no irá con ellos, no quiere seguir tocando sangre y le pide que no

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 45-55.

se lo diga a Enzo: «Silenciar una huida. No sé si lo deseo»⁶¹. Está por darle pan y agua para los primeros días, pero se detiene. Prefiere conversar. Mientras tanto, El Silencioso recoge la cajita del piso y se entretiene con el ruido de las piedras, manifestando una vez más su indiferencia hacia lo que está sucediendo.

Zaida le recuerda a Boris episodios de la infancia:

Zaida: [...] eras el más flojo de mis hermanos, éstos que murieron. (*Lo mira*) Y vos estás vivo.

Boris: (*acusa el golpe, triste*) No debiera estarlo.

Zaida: No sé. Sé poco ahora⁶².

Zaida interrumpe la conversación para pedirle que no los abandone. Pero Boris no puede seguirlos, sabe que desconfiarán de él. Zaida trata de convencerlo de que sería suficiente con que en el próximo ataque «gritaras como enajenado y mataras con odio [...]». Ahora no puedo sustituirte como hice en la escuela, matando por mí, también por vos. Con este vientre... Debo cuidarlo»⁶³. Zaida sólo piensa que el hijo nacerá y seguirá matando enemigos. Eso es precisamente lo Boris no puede y no quiere hacer.

Durante la conversación, El Silencioso intuye que va a suceder algo que no quiere ver, se dobla sobre la cajita y ya no mira:

Boris: Quizá no lo haga.

Zaida: ¡Querrá! Todavía tenemos el odio. [...] nada más fácil que provocar la muerte. [...] La deseo para nuestros enemigos. La deseo para los que no nos acompañan.

Boris: (*después de un silencio. Lúcido*). ¿Me deseás la muerte?

Zaida: (*con extraño acento*) Hermano, hermano... Yo no deseo nada, la situación desea por mí. [...] Renegarás de nosotros [...]. Vení, aquí conmigo. Sigamos charlando. ¿No querés?⁶⁴

Boris ya no quiere seguir conversando, pero Zaida sigue recordando cosas de la infancia en común para tomarse el tiempo que necesita para ejecutar lo que ya ha decidido. De repente se interrumpe:

Zaida: [...] Tengo sed. ¿Me das agua? (*Él se incorpora, atraviesa la choza hacia el banco donde está la jarra con agua. Zaida lo sigue. Al advertirlo, Boris se vuelve con una sonrisa de desolada comprensión, como si supiera lo que ella ha decidido hacer. Zaida responde, se miran un instante. Con su modo subrepticio, El Silencioso observa. Se dobla sobre la cajita con el regazo y en ese punto ya no mira. Zaida, entre dientes*). Tengo sed. (*Cuando nuevamente Boris le da la espalda junto al banco y levanta la jarra, ella extrae un puñal y alzándolo se lo clava una y otra vez gritando*

⁶¹ *Ibidem*, p. 61.

⁶² *Ibidem*, p. 63. Con estas palabras Zaida manifiesta nuevamente que está como perdida, incapacitada para tomar decisiones. Sin embargo, su gesto final será trágico.

⁶³ *Ibidem*, p. 65.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 66-67.

desesperada y ferozmente). ¡Tengo sed! ¡Me muero de sed! (*Boris vacila, emplea un último y agónico cuidado en sostener y depositar la jarra sobre el banco. Luego se vuelve, mira a Zaida y tiende una mano que no llega hasta ella. Se desploma. Zaida permanece inmóvil un momento, luego deja caer el puñal, respira a sacudidas. Mira a Boris a sus pies. Suavemente*). Cobarde⁶⁵.

Entra Enzo. Ve el cadáver de Boris:

Zaida: No quise hacerlo... pero lo hice. Pensaba huir. [...] No quería el paraíso. Para su cadáver quería polvo, tierra. ¡Le alcanzaba con un puñado de cenizas! ¡Estará contento! ¡Será cenizas cuando incendien las chozas!
Enzo: De cualquier modo no lo hubiera ganado el paraíso⁶⁶.

Zaida comienza a defenderlo, podía haberse ganado al paraíso porque los guió en las montañas: «Ni vos, que lo odiabas pudiste criticarlo. Nos protegí con la atención de un padre»⁶⁷.

Zaida necesita construir otra imagen de su hermano y la inventa. Dice que lo vio matar con placer, hacer estragos con los niños:

En ese momento lo reconocí, mi hermano, mi hermano, una fiera como yo. Mi hermano, mi hermano... (*Se inclina hacia Boris, lo mira larga, hasta curiosamente*) [...] Pero no tenía suficiente odio. (*Con un tono bajo, amable*). A mí me arrasó y a él... tan débil... ni lo tocó...⁶⁸.

Si en la segunda escena Zaida había dicho que no quería nunca más niños sobre la tierra, ahora sí, no por el nuevo embarazo, sino porque su niño tiene una misión que cumplir, la de seguir matando y vengando: «Ahora sé por qué lo traemos al mundo. (*Sonríe vagamente*)»⁶⁹. Zaida no se plantea siquiera la posibilidad de que nazca una niña, que en ese caso, no respondería a los requisitos de violencia que considera propios de su rol. Al varón seguirá inculcándole el odio para que pueda continuar la venganza como único proyecto de vida, y aunque fuera una niña, probablemente seguirá los pasos de su madre.

Comienzan a irse, Zaida pregunta por El Silencioso:

Enzo: Vendrá con nosotros. Como siempre.

(*Salen*).

(*El Silencioso se mueve con su habitual lentitud. Levanta la jarra con agua, bebe. El agua se le escurre por la boca. Bebe interminablemente, con ruido de ahogado*)⁷⁰.

La sed de El Silencioso es insaciable, como insaciable es el odio. Bebe insaciablemente, «interminablemente», como si el agua pudiera arrastrar los hor-

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 69-70.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 71-72.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 73.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 73-74.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 74.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 75.

rores que ha presenciado, los que le atribuyen los personajes por haber inspirado la masacre, como es interminable el odio de Zaida que mata a Boris porque «no tenía suficiente odio». Pero el agua no lo sacia, se le escurre, la derrocha y lo ahoga, como lo ha ahogado la situación que trató de ignorar, cosiendo, jugando con la cajita. El Silencioso se irá igualmente con ellos, parece ser su creación. Antes se queda solo, más desolado que nunca, bebe interminablemente, ahogándose.

En esta obra todos parecen ser víctimas del odio. La crueldad de Zaida es, sin duda, un rasgo que le quita humanidad y no le podrá restituir lo perdido. Aun consciente de ello, su empecinamiento en matar responde sólo al odio que parece ir más allá del que le ha procurado la muerte de su hijo; es un deseo que la desborda y enceguece, y sólo se proyecta hacia nuevas víctimas. Zaida ha perdido su dimensión humana para asumir la de vengadora. En la escena final ella y Enzo se van hacia una tierra que nadie les ha prometido, sin equipaje. Zaida se lleva, aunque no le pese, una muerte sin fin que le ha dejado la violencia y la venganza.

Teatro angolano: Pepetela e i drammi della violenza (post)coloniale

Ada Milani

Abstract: Il contributo intende proporre una riflessione sulla produzione teatrale dell'angolano Artur Carlos Pestana dos Santos, meglio noto come Pepetela, autore che ha da sempre unito la vocazione letteraria all'impegno politico nella lotta per la liberazione dal colonialismo portoghese (*pepetela*, ovvero «ciglio» in lingua kimbundu, nasce come nome di battaglia da militante nelle file dell'MPLA). Pepetela, che ha all'attivo oltre 20 romanzi e racconti, ha fatto incursione nella drammaturgia in due sole occasioni, sul finire degli anni '70, con la pubblicazione di *A corda* (scritta nel 1976 e pubblicata nel 1978) e *A revolta da casa dos ídolos* (scritta nel 1979 e pubblicata nel 1980). Entrambe le *pièces* si inseriscono nel contesto sociopolitico del periodo post-indipendenza e – sia direttamente, sia in maniera allegorica, in dialogo con il teatro epico di Brecht, ma anche con il *teatro do oprimido* di Augusto Boal – mettono in scena vecchi e nuovi conflitti tra dominatori e dominati.

Nel 1978, in una nazione ormai indipendente ma ancora inesorabilmente ferita da lotte intestine, José Mena Abrantes consegnava alle colonne del *Semanário do Jornal de Angola* le prime riflessioni sulla nascita e le sorti del teatro angolano¹. Ciò che emerge da questi scritti è anzitutto una certa inestricabilità del rapporto tra violenza e teatro: se è vero che esso funge, in un certo qual modo, da cartina tornasole del livello di maturità e del sentire sociale di un popolo, l'azione brutale del dominio coloniale è il motivo primo della sua assenza nella scena contemporanea, dopo quattro secoli di dominazione. Forse ancor più di altre espressioni culturali e artistiche – spesso ridotte a un 'folklorismo abietto' e sempre sottomesse con la forza a codici e valori estranei² – il teatro ha

¹ Drammaturgo, giornalista, scrittore è uno dei maggiori esponenti della scena teatrale angolana. Le riflessioni cui si fa riferimento sono raccolte in J. M. Abrantes, *O teatro em Angola*, 2 voll., Nzila, Luanda 2005.

² Ivi, vol. 1, p. 20.

Ada Milani, University of Florence, Italy, ada.milani@unifi.it, 0000-0001-5311-4595

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Ada Milani, *Teatro angolano: Pepetela e i drammi della violenza (post)coloniale*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7.07, in Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (edited by), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, pp. 73-94, 2023, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0278-7, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

sofferto, secondo Abrantes, della violenza oblitteratrice, soprattutto a causa del suo potenziale vivo e agglutinante:

colonizados que sempre fomos a todos os níveis [...], o teatro não pôde nunca cumprir o seu papel de mediatizador das aspirações mais profundas do nosso povo, não pôde nunca cumprir o seu papel de aglutinador das emoções e criações artísticas dispersas capazes de veicular as revoltas, os sofrimentos, as perplexidades e alienações em que se debate o homem angolano³.

Compito del nuovo stato indipendente è dunque arrivare a una decolonizzazione artistica, raggiungibile solo mediante un atto rivoluzionario, anche a partire dal palcoscenico:

as duas lutas de libertação nacional e a posterior opção pelo socialismo vieram finalmente criar as condições para o desenvolvimento pleno das potencialidades do fenómeno teatral. Como em tantas outras frentes da Cultura, a revolução do teatro só se torna possível no teatro da Revolução⁴.

È naturalmente in questa direzione che si muove Pepetela con le sue due opere teatrali – *A Corda* e *A Revolta da Casa dos Ídolos* – esperienze uniche in un’amplessima produzione in campo narrativo. Naturalmente, s’intende, considerando la sua ben nota militanza come guerrigliero⁵ e uomo politico nelle file dell’MPLA (Movimento Popolare per la Liberazione dell’Angola), seguita da una presa di distanza, altrettanto nota, dalle istituzioni e dagli insuccessi del post-indipendenza; fallimenti *in primis* etici di quel partito che aveva raccolto le speranze di tutta una generazione poi ripiegata, come lo stesso Pepetela, verso un ‘socialismo utopico’⁶.

A corda o del teatro come arma

A Corda viene scritta nel 1976 e pubblicata nel 1978 per i Cadernos Lavra&Oficina della União dos Escritores Angolanos. Ci troviamo dunque negli stessi anni in cui Mena Abrantes constata necessariamente che il teatro angolano, privato del proprio passato, ha il futuro come unica opzione⁷. Quella di Pepetela è allora definita dal drammaturgo «[a] única obra teatral escrita de um escritor angolano revolucionário»⁸ e a buon diritto si può considerare come il primo passo nell’espressione di un volere collettivo⁹.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 25.

⁵ Vale la pena ricordare che *Pepetela* – traduzione in lingua umbundu di *Pestana* («ciglio») – è il nome da guerrigliero usato dallo scrittore negli anni di lotta contro il regime coloniale portoghese, poi adottato come pseudonimo letterario di Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos.

⁶ Cfr. R. Chaves e T. Macedo (organizadoras), *Portanto... Pepetela*, Ateliê, São Paulo 2009, p. 36.

⁷ Cfr. Abrantes, *O teatro em Angola*, cit., p. 24.

⁸ Ivi, p. 30.

⁹ Cfr. Ivi, p. 24.

Per certi versi, la *pièce* si pone quale possibile erede di quel «teatro de pioneiros na guerrilha»¹⁰ nato a partire dagli anni '50 nei quartieri periferici della capitale Luanda o in zone rurali passate sotto il controllo delle forze di guerriglia anticoloniale. Si trattava di esperienze contraddistinte da «uma finalidade mais mobilizadora e política do que propriamente estética»¹¹, che coinvolgevano bambini e ragazzi: a partire da uno spunto proposto dai professori, quasi sempre un 'motto' con forti implicazioni politiche e/o sociali, gli attori-alunni erano invitati a improvvisare semplici scene o intere rappresentazioni, poi portate di fronte a un pubblico adulto. Il tutto doveva servire da base di discussione intorno alle ragioni e agli obiettivi della lotta armata anticoloniale.

La giovane età degli interpreti e la finalità eminentemente didattica sono caratteristiche presenti anche in *A corda*, pensata per attori tra i 12 e i 16 anni, chiamati a portare in scena un metaforico tiro alla fune tra due gruppi di sfidanti. Da un lato, le forze predatorie della *equipa imperialista*, incarnata in cinque figure stereotipate; alla guida, l'americano (bianco, preferibilmente grasso, sorridente, con un cappello a stelle bianche su fondo blu), accompagnato da quelli che vengono presentati come suoi figli: Holden (con immancabili occhiali scuri e un berretto di pelle di leopardo), ovvero il *leader* del FNLA (Fronte Nazionale di Liberazione dell'Angola) ritratto come un burattino; Savimbi, il divisivo fondatore dell'UNITA (Unione Nazionale per l'Indipendenza Totale dell'Angola) – barbuto, con il bastone, in uniforme – sinistro propagatore del *feitiço* del tribalismo; Daniel Chipenda (basso, in carne, con la fiaschetta alla cintura), camaleontico *leader* militare in costante transito da uno schieramento all'altro; infine, il razzista sudafricano (bianco, robusto, faccia cattiva). All'altro capo della corda si trovano cinque combattenti anonimi, rappresentanti del mosaico etnico dell'Angola, uniti sotto la bandiera del popolo:

LIKISHI: [...] Qui al mio fianco c'è il primo combattente, originario di Luanda. Il suo nome?

1° COMBATTENTE: (facendo un passo avanti e mostrando con le dita la V di Vittoria) Popolo angolano!

LIKISHI: A seguire il secondo combattente, originario di Huambo. Il suo nome?

2° COMBATTENTE: (ripetendo il gesto del 1°) Popolo angolano!¹²

In palio c'è il controllo del territorio, soprattutto dal punto di vista economico: «Perché questo scontro? Solo un gioco da bambini? Ve lo spiego. Il vincitore si terrà l'Angola. Il paese, le sue ricchezze, voi tutti, noi tutti apparterremo al vincitore»¹³. Da questa sfida, che si configura come una lotta tra il Bene e il Male¹⁴, uscirà vittorioso il popolo angolano.

¹⁰ Ivi, p. 36.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Pepetela, *A Corda*, União dos Escritores Angolanos, Luanda 1980 (ed. orig. 1978), p. 12. Per le citazioni di *A Corda*, inedita in italiano, si propone qui una nostra traduzione.

¹³ Ivi, p. 9.

¹⁴ R. Desti, 'A Corda' de Pepetela, «Colóquio/Letras», 54, Mar. 1980, p. 92.

Il testo risente, come è stato osservato, di un tono didascalico¹⁵, panflettistico¹⁶ e di una prospettiva schematica, manichea¹⁷; ‘punti deboli’ riconosciuti *in primis* dallo stesso autore. Nell’intervista a Michel Laban, egli ammette, infatti, che la *pièce* è segnata da una limitazione di partenza, che la ancora in maniera critica al passato: «*A corda* [...] *cumpriu a sua função*... [...] *era uma peça para aquele momento apenas*. [...] *Hoje mesmo já não tem interesse*»¹⁸. Eppure, vi sono alcuni elementi non scontati che, ancora oggi, permettono di apprezzare l’opera al di là dell’etichetta di «teatro político e de intervenção»¹⁹: su tutti, la presenza del *likishi*, il ballerino *chokwe*, giudice dello scontro. Questa figura è presente dall’inizio alla fine della rappresentazione e, mentre regola il gioco, porta sul palco musiche e danze, aspetti caratteristici delle manifestazioni culturali tradizionali, come del resto già avveniva nel *teatro de pioneiros na guerrilha*. Le parole e i movimenti del *likishi* sono accompagnati dal suono di *ngoma* e *chocalhos* (tamburi e sonagli), il cui ritmo si fa più o meno frenetico seguendo la drammaticità degli eventi. Si veda, ad esempio, nella scena I:

Scena completamente vuota. Suono di *ngoma* e *chocalhos*.

Entra il *likishi* danzando e portando una lunga corda, con un fazzoletto rosso annodato nel mezzo. Stende la corda sul palco, sempre danzando. [...] La musica si interrompe e il *likishi* si volta verso il pubblico:

LIKISHI: Io sono il *likishi*, il ballerino. In altri luoghi mi chiamano *xinganji*, ma la funzione è la stessa. Danzando, racconto le storie del Popolo, sono il suo critico e giudice. (Danza un poco) Oggi, ah!, oggi sarò più di un *likishi*. Sarò l’arbitro di uno scontro importante a cui state per assistere²⁰.

Compito principale del *likishi* è quello di attivare la partecipazione del pubblico, sollecitandolo con inviti costanti a mantenere vivo il pensiero:

Aprite gli occhi, aprite le orecchie, smettete di respirare. [...] Aspettate un po’, tremate, ma soprattutto, ed è la cosa più importante, non smettete di pensare. Che la vostra testa non smetta di pensare neanche per un secondo. Per questo sono qui. (Suono forte di *ngoma*)²¹

Questi aspetti, oltre ad essere riconducibili alle caratteristiche più originali e meno didattiche del *teatro de pioneiros na guerrilha*, permettono di stabilire un dialogo con il teatro epico di Bertold Brecht e il *teatro do oprimido* di Augusto Boal. La forma epica del teatro può sorgere ovunque ci sia una precisa esigenza

¹⁵ Cfr. Ivi, p. 91.

¹⁶ Cfr. J. Vicente Valentim, *Com quantos nós se faz uma trama: ressonâncias do teatro do oprimido em A corda, de Pepetela*, «Via Atlântica», São Paulo Dez., 22, 2012, p. 79.

¹⁷ Cfr. Desti, *A Corda’ de Pepetela*, cit., pp. 91-92.

¹⁸ M. Laban, *Angola, encontro com escritores*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto 1991, vol. 2, p. 797.

¹⁹ Abrantes, *O teatro em Angola*, cit., p. 37.

²⁰ Pepetela, *A corda*, cit., p. 8.

²¹ *Ibidem*.

za sociale, ovvero, nelle parole di Brecht, presuppone «l'esistenza di un potente moto di vita sociale, che abbia interesse alla libera discussione dei problemi dell'esistenza in vista della loro soluzione, e che tale interesse possa difendere contro tutte le tendenze avverse»²². In aggiunta, implica un nuovo atteggiamento da parte del pubblico: «fa dello spettatore un osservatore, però ne stimola l'attività», «lo costringe a decisioni», «a una visione generale», «viene posto di fronte a qualcosa»²³. Nell'Angola degli anni '70, con le ferite ancora aperte dalla guerra coloniale e dalla guerra civile in corso, la *pièce* di Pepetela ha come obiettivo ultimo la formazione della coscienza nazionale; il *likishi* svolge in tale contesto una funzione 'di richiamo', simile a quella dei cori in prospettiva brechtiana: «Per non permettere allo spettatore di 'sprofondarsi', per combattere le sue 'libere' associazioni d'idee»²⁴. Al contempo, crea con gli spettatori un rapporto diretto, proprio come si richiede all'attore nel teatro epico: «guardare la gente negli occhi» come per dire: «Fa' attenzione a quanto sta per fare il personaggio che ti presento», oppure: «Hai visto?», «E tu che ne pensi?»²⁵. Attraverso questo personaggio, Pepetela si avvale dunque dell'effetto di straniamento: oltre a mantenere alto il grado di attenzione – spronando il pubblico affinché non si abbandoni alla contemplazione ma svolga un'azione critica –, il *likishi* fa commenti su ciò che accade, verifica che gli spettatori abbiano capito e si dimostra un giudice tutt'altro che imparziale, non nascondendo il suo nervosismo quando i rivoluzionari sono in difficoltà:

LIKISHI: (verso il pubblico) Pare che ci sia stato qualche problema nel campo dei combattenti, ora che stanno quasi per vincere. Che cosa sarà successo? Pensate, non smettete di pensare, questo scontro è fatto perché voi possiate pensare e capire²⁶.

In altri momenti si serve dell'ironia, sempre funzionale a introdurre il necessario distacco:

LIKISHI: Lì a fianco c'è il terzo figlio, *mano* Chipenda [...].

CHIPENDA: [...] Non sono *mano* Chipenda. Sono *camarão* Chipenda, prima ero *camarada* e adesso sono *irmão*. Per questo ora sono *camarão*.

LIKISHI: (confidenziale) Un *camarão* un po' *camaleão*, no?²⁷

Nella scena decima, la compattezza della *equipa revolucionária* è minata dal virus del razzismo, instillato dagli oppositori, ma un *coup de théâtre* spezza l'im-

²² B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001 (ed. orig. 1962), pp. 70-71.

²³ Ivi, p. 30.

²⁴ Ivi, p. 50.

²⁵ B. Brecht, *Scritti teatrali I*, Einaudi, Torino 1975, p. 208.

²⁶ Pepetela, *A Corda*, cit., p. 26.

²⁷ Ivi, p. 11. Intricato gioco di parole tra *mano* (*irmão*, fratello); *camarada* (compagno); *camarão* (gambero); *camaleão* (camaleonte). L'ironia è ovviamente a sfondo politico, visto che *camarada* era il termine in uso tra i guerriglieri dell'MPLA, mentre *irmão* era usato da chi parteggiava per l'FNLA o l'UNITA.

passee venutasi a creare; un attore, posizionato in mezzo alla platea, risponderà alle esitazioni del *likishi*, il cui intervento sarà determinante per salvaguardare l'auspicata vittoria del Popolo:

LIKISHI: [...] Io sono l'arbitro, il giudice, non devo intervenire. Ma da un lato c'è la purezza, seppure con errori e difetti. Dall'altro, solo l'avidità, la disonestà. Io, in quanto Popolo, devo restare indifferente? Rispondete, aiutatemi, devo o non devo intervenire?

(Aspetta la risposta del pubblico. Un attore, in mezzo al pubblico, grida).

ATTORE: Intervieni!²⁸

Con questa scelta si supera l'abbattimento della quarta parete e l'atto di assistere alla rappresentazione diviene azione collettiva, avvicinandosi ai presupposti del *Teatro do Oprimido* (TdO), che, contrapponendosi alla catarsi del teatro aristotelico, oltrepassa anche la presa di coscienza del teatro epico brechtiano per arrivare all'azione vera e propria:

O que a *Poética do Oprimido* propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes aos personagens para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real²⁹.

Il *likishi* svolge, in tale prospettiva, la funzione di *coringa* (conduttore o Jolly) e, attraverso l'interrogazione diretta – cui è impossibile sottrarsi – lo spettatore non è più solo un osservatore passivo, ma è chiamato a intervenire concretamente, a dire la sua, a divenire 'spett-attore'³⁰. Se è vero che, in questo caso, la risposta non è lasciata all'improvvisazione, bensì è pianificata, non possiamo però escludere che, nelle rappresentazioni di quest'opera, non si lasciasse talvolta spazio anche alla reazione spontanea della platea, in modo simile a quanto accade nel Teatro-Forum, una delle forme più note del TdO, nella quale gli spett-attori – posti di fronte a un problema o a una situazione conflittuale – sono «invitati a vedere, e successivamente a entrare in scena sostituendo il protagonista o i suoi alleati per provare le proprie proposte di soluzione»³¹. In mancanza di prove, la supposizione ci pare lecita, considerando ciò che afferma Pepetela in relazione al *teatro de pioneiros na guerrilha*, con il quale, come si è visto, si possono individuare delle affinità:

²⁸ Ivi, p. 41.

²⁹ A. Boal, *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira 1991, p. 138.

³⁰ «Boal não cessa de repetir que enquanto num espectáculo stanislavskiano o personagem ignora a presença do espectador, e que em Brecht o personagem age em função do espectador, no Teatro do Oprimido o espectador cessa de existir para transformar-se em Espect-Ator» (A. Pereira, *A Poética do Oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais*, «Caravelle», 70, 1998, p. 157).

³¹ C. Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004, pp. 51-52.

Tratava-se [...] de um teatro “sempre oral” e “espontâneo”, que incorporava com naturalidade certas manifestações tradicionais dos povos do Leste de Angola, como a música e as danças colectivas, sendo constantemente modificado “em função do público”. Para esse escritor, a possibilidade do público participar activamente nessas representações teatrais, inclusive para propor no seu decorrer alterações à própria trama de base, é um dos aspectos mais originais desse teatro³².

Un possibile rimando a Boal, peraltro già altrove suggerito³³, non appare forzato, a maggior ragione se pensiamo al contributo fornito alle lotte di liberazione africane dal metodo pedagogico di Paulo Freire, a sua volta fonte di ispirazione per il TdO:

Seguindo os princípios de Paulo Freire, que militava por uma pedagogia elaborada pelos e não para os oprimidos, Boal aspira a uma prática teatral revolucionária, que incite os oprimidos a lutarem pela libertação [...]. O aspecto pedagógico deste teatro aparece em primeiro plano. O projecto político destaca-se com força e impõe-se através de um processo análogo ao que dá luz à *Pedagogia da Libertação*³⁴.

Sappiamo, infatti, che la pedagogia *político-libertadora* di Freire servì da modello per i progetti di alfabetizzazione nel periodo post-indipendenza. Al 1970-71 risale il primo viaggio del pedagogo nel continente: essendo venuti a conoscenza del suo passaggio per lo Zambia, alcuni militanti dell’MPLA chiesero di incontrarlo; tra questi c’era Lúcio Lara, con il quale discuterà lungamente sul «papel do trabalho de alfabetização na luta pela libertação»³⁵. Tuttavia, a riprova di un più ampio legame affettivo, culturale e politico³⁶, proprio Pepetela afferma di essere venuto a conoscenza delle idee di Paulo Freire già nel 1965, quando si trovava ad Algeri: lì entrò in contatto con un gruppo di esiliati politici brasiliani che gli mostrarono del materiale che fece da «mola inspiradora»³⁷ per la redazione del manuale di alfabetizzazione *A vitória é certa*. Anni più tardi, Pepetela riconoscerà che la portata del pensiero freiriano andava ben oltre lo scopo didattico, potendo essere plasmato secondo gli obiettivi e le specifiche esigenze della lotta del popolo angolano:

No fundo, o que interessava é que as pessoas não só aprendessem, mas que discutissem sobre os seus problemas e sobre as suas vidas. Isso que, no fundo, é a essência do método Paulo Freire, isso estava no nosso manual. Aliás, começava com “O povo luta”. Era a primeira frase. Ora, isso é Paulo Freire, duma ponta à outra³⁸.

³² Abrantes, *O teatro em Angola*, cit., pp. 36-37.

³³ Valentim, *Com quantos nós se faz uma trama*, cit.

³⁴ Pereira, *A Poética do Oprimido*, cit., p. 153.

³⁵ D. Macedo e P. Freire, *Projectos de alfabetização, um diálogo com Paulo Freire*, «Journal of Cape Verdean Studies», 1, 1, 2015, p. 14.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 13.

³⁷ P. Freire e S. Guimarães, *A África ensinando à gente. Angola, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*, Paz e Terra, São Paulo 2011.

³⁸ *Ibidem*.

La militanza nelle file dell'MPLA non solo come guerrigliero ma prima di tutto come educatore, l'impegno in una lotta armata di liberazione che – riprendendo Amílcar Cabral – doveva necessariamente compiersi come 'fatto culturale e fattore di cultura'³⁹, è dunque l'*humus* che farà germogliare *A corda*, che, seppur con i limiti già citati, intreccia numerosi fili: da Brecht a Boal, passando per Freire così come per il teatro tradizionale e di guerriglia, esperienze unite dalla fiducia nel teatro come «força interventiva capaz de mobilizar, educar e consciencializar»⁴⁰, arma imprescindibile per la decolonizzazione delle menti e la costruzione della nazione.

La rivolta della casa degli idoli

Mentre *A corda*, come abbiamo visto, è senza dubbio legata alle esigenze della contingenza ed è contrassegnata da un obiettivo didattico finalizzato, nelle parole di Pepetela, «para a mobilização das pessoas»⁴¹, con *A revolta da casa dos ídolos* (scritta nel 1979 e pubblicata nel 1980) i presupposti cambiano: si tratta della prima opera composta pensando al grande pubblico, con una finalità letteraria ben precisa⁴².

La vicenda è ambientata nel XVI secolo nell'antico Regno del Congo, che, all'arrivo delle prime flotte portoghesi, costituiva un regno potente, ben organizzato e con un'economia sviluppata. Il rapporto di produzione era basato su tre «istituzioni»⁴³ – la poligamia, la grande famiglia e la schiavitù –, mentre la società era divisa in due grandi classi, il popolo e l'aristocrazia, quest'ultima formata dai *Manis*, che detenevano i posti di comando (militare, amministrativo e religioso). Al di sopra di tutti vi era il re, che godeva di un potere quasi assoluto – «poteva nominare o destituire il mani»; «poteva fare le guerre che voleva, infliggere punizioni»⁴⁴ –, limitato soltanto dal diritto matrilineare. Infatti, così come avveniva per il passaggio delle terre e dei beni, «l'erede del re non era suo figlio, bensì suo fratello o suo nipote»⁴⁵. Il limite era però spesso solo teorico poiché i re, i *Manis* e i rispettivi figli contravvenivano volentieri a tale usanza, che contrastava la loro libertà individuale.

Una volta posato il primo cippo portoghese, suggellato l'incontro tra i potenti di entrambi i lati, gli equilibri vengono stravolti con la forza della croce e delle armi: il re (Nzinga a Nkuvu), appoggiato da vari *Manis*, favorisce la penetrazione dei portoghesi nel territorio, scorgendo nell'alleanza con i conquistatori

³⁹ Cfr. A. Milani, *Decolonizzare le menti: Amílcar Cabral e la resistenza culturale come arma contro la dominazione straniera*, «Altre Modernità», 16, 11, 2016, pp. 66-77.

⁴⁰ Abrantes, *O teatro em Angola*, cit., p. 37.

⁴¹ Laban, *Angola, encontro com escritores*, cit., p. 772.

⁴² Cfr. *ivi*, p. 773.

⁴³ J. Lussu (a cura di), *Storia dell'Angola*, Lerici, Roma 1968, p. 59.

⁴⁴ *Ivi*, p. 62.

⁴⁵ *Ivi*, p. 63.

una possibilità per ampliare il proprio potere e garantirne la continuità. Il patto avrà come cardine l'adozione della religione cristiana⁴⁶. La conversione di buona parte delle *élite* sarà la scintilla scatenante delle violenze che si propagheranno nei secoli successivi, una *escalation* che verrà però almeno parzialmente frenata da personaggi e avvenimenti reali e fittizi che Pepetela mescola sapientemente.

Secondo la lezione brechtiana, il primo atto si apre con un cartellone che recita la scritta «Reino do Kongo, 1514»⁴⁷. Appaiono successivamente due presentatori con l'aria da studenti, vestiti con pantaloni e camicia, creando uno scarto rispetto ai personaggi che si paleseranno di lì a poco, abbigliati secondo la moda dell'epoca; i due inscenano il seguente dialogo⁴⁸:

1° PRESENTATORE – (*Verso il pubblico*) Forse non tutto in questo spettacolo corrisponde alla verità storica. Diranno gli intenditori che questo o quel particolare non è avvenuto così, che tale personaggio non è mai esistito, che talaltro non avrebbe potuto avere il ruolo che svolge qui, ecc.

2° PRESENTATORE – (*Verso il pubblico*) Le cose si mettono male quando l'autore comincia subito scusandosi.

1° PRESENTATORE – Ci sono sempre quelli che girano con la lente alla ricerca di dettagli che possano rovinare l'insieme. [...] Questo spettacolo non è fatto per loro⁴⁹.

Come nel caso di *A corda*, si cerca dunque un contatto critico con il pubblico, anche attraverso l'ironia e l'effetto di distanziamento: gli spettatori sono obbligati a chiedersi se vogliono stare al gioco oppure no, se sono disposti a non 'sprofondare nelle poltrone' e a mettere in moto il ragionamento.

A fare da contrappunto a queste sollecitazioni segue il dialogo tra Nimi e Nanga sulla pericolosità del pensiero. La luce illumina solo il lato destro del palcoscenico, il rumore del ferro che viene battuto scandisce il ritmo del dialogo tra zio e nipote, con cui si confrontano, da un lato, l'Africa antica, la sua memoria storica – ormai congelata, immobile – e dall'altro, l'Africa nuova, per la quale un futuro di azione è possibile:

NIMI Batti, nipote, batti il ferro. Questa lancia deve diventare ben affilata.

NANGA Per entrar meglio nelle pance.

⁴⁶ «The Portuguese found that the Kongo king was unexpectedly keen to adopt Christianity. The leading members of the ruling royal lineages were baptised and Christianity was made the official religion of the country, with the capital renamed São Salvador. The kings of Kongo saw in Christianity a powerful spirit cult, which they could control and which would give them important new spiritual sanctions to support their authority» (M. Newitt, *Angola in Historical Context*, in P. Chabal and N. Vidal (edited by), *Angola. The Weight of History*, Hurst&Company, London 2007, p. 23).

⁴⁷ Pepetela, *A Revolta da Casa dos Ídolos*, Universidade da Coruña, A Coruña 2009, p. 39.

⁴⁸ Poiché il dialogo tra i due presentatori risulta mancante nell'edizione italiana (1988), si propone qui una nostra traduzione.

⁴⁹ *Ibidem*.

NIMI Batti, nipote mio, impara a battere il ferro. Questa lancia è fatta da Nimi, il miglior fabbro di Mbanza-Kongo.

NANGA Il fabbro che fa le lance di re Don Alfonso.

NIMI Il fabbro che fa le lance di tutti i re. Batti, nipote mio, Nanga, batti il ferro perché diventi affilato.

NANGA Per ammazzare meglio i nemici di Re Don Alfonso.

NIMI Batti, nipote, batti, sempre, sempre, senza fermarti.

NANGA Lance del Re che forse un giorno ci bucheranno la pancia...

NIMI Chi pensa, vive poco, oggi, in Mbanza-Kongo.

NANGA (*Girandosi di scatto verso l'altro*) Come Mpanzu-a-Nzinga?

NIMI (*Con aria spaventata*) Che dici, Nanga? [...] Non sai che ci sono cose di cui non si può parlare, oggi, in Mbanza-Kongo?⁵⁰

A seguire, si riassume la storia di questo personaggio innominabile, primo simbolo di resistenza al potere coloniale. Mpanzu-a-Nzinga, nipote del re Nzinga a Nkuvu (D. João) e suo successore designato, è in netto contrasto con il sovrano e suo figlio Mbemba-Nzinga (D. Afonso), emblemi dell'alleanza di comodo con i portoghesi: il primo pensa, per il proprio interesse, di poter mascherare culti antichi sotto la nuova fede; il secondo, l'usurpatore assetato di potere, vede con favore le nuove usanze portate dai conquistatori: «La Chiesa l'ha fatto Re. Secondo le leggi dei portoghesi [...] figlio di re diventa re, alla morte del padre. [...] Per questo ci teneva tanto che tutto il popolo diventasse cattolico e bruciava quelli che si opponevano»⁵¹. Perciò, accesa anche la parte sinistra del palcoscenico, prendono vita le vicende narrate dall'anziano fabbro:

NIMI Quando sei nato, il re Nzinga-a-Nkuvu governava il Kongo. Aveva molti figli e il maggiore era Mbemba-Nzinga.

S'illumina il palco a sinistra. Il re è seduto tra due nobili. Entra il capitano portoghese con sacerdoti e soldati, che gli offrono dei regali. Mimeranno l'azione descritta da Nimi, a destra.

NIMI Allora i bianchi arrivarono a Mpinda sulle loro barche. Portavano regali per il Re. Tornarono alle loro terre con dei regali. [...] portarono dei muratori per costruire un palazzo per il Re ed una Chiesa. E sacerdoti. E altri regali ancora. Alcuni partirono, i padri restarono. [...]

NANGA Certo, lo so. E ogni volta arrivarono più bianchi e soldati con armi che fanno rumore.

NIMI Che ammazzano più delle nostre lance. Ciò che i bianchi desideravano, più di ogni altra cosa, erano uomini da portare alla loro terra, il Portogallo.

NANGA (*Sottovoce*) Schiavi...

⁵⁰ Pepetela, *La rivolta della casa degli idoli*, in E. Volterrani (a cura di), *Teatro Africano*, Bulzoni, Roma 1988, p. 7.

⁵¹ Ivi, p. 17.

NIMI Il Re Nzinga-a-Nkuvu finì per lasciarsi convincere dai padri a rinnegare le nostre credenze. Mbemba-Nzinga, suo figlio, si fece perfino battezzare. Il Re passò a chiamarsi Don Giovanni e suo figlio Don Alfonso. Ma il popolo continuò a chiamarli con il loro nome.

NANGA E Mpanzu-a-Nzinga?

NIMI Di piano questo nome! [...] Era il più capace, il più intelligente di tutti, non conosceva rivali. Non accettò di rinnegare le nostre leggi, i nostri antenati. E non accettò mai di parlare con un prete⁵².

Seguendo l'esempio mitico di Mpanzu-a-Nzinga, morto da eroe per aver osato «avanzare con le lance contro le palle mortali»⁵³, il giovane Nanga, aiutato dallo schiavo Masala, compie un processo di presa di coscienza politica e sociale, che prende forma già nel monologo alla fine del primo atto:

NANGA [...] Basta guardarsi intorno, per vedere tutto il dolore che affligge il Regno del Kongo. Dovrei chiudere gli occhi per non vedere? Tapparmi le orecchie per non sentire?

Sorge dal lato destro una fila di uomini e donne incatenati, che attraverserà lentamente il palco durante tutto il discorso di Nanga.

La realtà mi forza a pensare e capire. [...] Un uomo che fugge la propria coscienza non è un uomo, è un verme. E io preferisco vedere e sentire, anche a costo di soffrire. Io lo so, Kuntuala, so cosa dobbiamo fare. Abbattere Don Alfonso, Re del Kongo. Ma non so come, non so ancora come. Saranno i disgraziati, strappati alla loro ombra, ai loro campi, ad insegnarmelo⁵⁴.

Nanga e Masala guideranno il moto di ribellione che dà il titolo all'opera e prende spunto da una sollevazione popolare innescata dal malcontento nei confronti dei potenti locali, accusati di arricchirsi alle spalle del popolo, ed esplosa con la proibizione del culto animista. Come ricorda lo stesso autore, l'idea di portare allo scoperto questo episodio, a lungo rimasto nell'ombra della storia angolana, gli venne da un riferimento contenuto nella *História de Angola* pubblicata ad Algeri. Ecco come questo libro di testo pensato per le scuole dei territori liberati dal giogo coloniale introduce gli avvenimenti:

D. Afonso diventò re del Congo con l'aiuto dei portoghesi. [...] non aveva l'appoggio del popolo. [...] La religione cattolica era diventata obbligatoria. Quando gli animisti erano presi, venivano puniti. [...] Si verificò allora la «Rivolta della Casa degli Idoli»: per proibire il culto animista, il re fece chiudere in una grande capanna di foglie tutte le statuette del culto degli antenati [...]. Questa grande capanna fu chiamata la «Casa degli Idoli». [...] il popolo di Mbanza Congo si rivoltò, capeggiato da D. Jorge Muxebata, un mani che

⁵² Ivi, pp. 9 e 11.

⁵³ Ivi, p. 17.

⁵⁴ Ivi, p. 53.

era contro il re. I ribelli volevano espellere i portoghesi e tornare alla religione animista. La rivolta fu repressa con l'aiuto dei portoghesi⁵⁵.

Già nel primo atto della *pièce* si entra nel vivo del dialogo con la Storia:

MASALA (*Si guarda intorno*) La gente comincia a mormorare. Non è contenta del Re, per via della vendita di schiavi. Non è contenta perché sono i padri a comandare. E, adesso, il Re permette che i padri se ne vadano in giro a prendere tutti gli amuleti, dando la caccia a indovini e *curandeiros*. Dicono che il Re ha ordinato di custodire tutti gli amuleti in una casa⁵⁶.

L'ideologia dei conquistatori è incarnata nella triade composta dal Padre, dal Commeciante e dal Capitano, «protótipos de exploradores, esclavagistas, hipócritas, licenciosos»⁵⁷, rappresentanti delle tre M (*missionários, mercadores, militares*) che definiscono ogni colonizzazione⁵⁸. La religione appare come un pretesto per allontanare l'attenzione dal traffico di schiavi, vero cardine della macchina coloniale:

PADRE Il Re Don Alfonso è molto sensibile a questa storia degli idoli o amuleti. [...] ed ha approvato il nostro piano, di proibire ogni sorta di magia. In questo modo, la rivolta del popolo è incanalata contro il Re, per il fatto che ha permesso che ritirassero gli amuleti.

LOPES Ma questo è pericoloso!

PADRE È tutto pericoloso con questa gente, non si sa mai come possa reagire. Ma sarebbe più pericoloso se si rivoltasse contro il traffico di persone⁵⁹.

Nel secondo atto si concretizza la decisione di dare fuoco alla casa, responsabilità che rimbalza tra il Padre e il Capitano, ed è la goccia che fa traboccare il vaso in apertura del terzo e ultimo atto:

PADRE Lo so, lo so... Sono irritato, gliel'ho già detto. È colpa del caldo, di quei negri, del tanfo di peccato di quella casa. Non ci è ancora stato? Ci vada e mi dica se non puzza come un demonio. È proprio quello, l'odore del demonio!

CAPITANO (*Si fa il segno della croce*) Dio mi liberi! Non avrò certo il coraggio d'entrarci.

PADRE Dovrà trovarne il coraggio da qualche parte, visto che sarà lei a doverla bruciare.

CAPITANO Io? Sta scherzando...

PADRE E chi altro mai? Dovrei farlo io? Lei pensa che sia bello che un padre se ne vada in giro con delle torce in mano?

⁵⁵ Lussu, *Storia dell'Angola*, cit., pp. 69-70.

⁵⁶ Pepetela, *La rivolta*, cit., p. 31.

⁵⁷ F. Salinas Portugal, *A escrita teatral de Pepetela. Introdução a A Revolta da Casa dos Ídolos*, in Pepetela, *A Revolta da Casa dos Ídolos*, cit., p. 28.

⁵⁸ Cfr. *ibidem*.

⁵⁹ Pepetela, *La rivolta*, cit., pp. 49 e 51.

CAPITANO Non sarebbe la prima volta...⁶⁰

[...]

Palco vuoto. Solo un cartellone, che dice: PIAZZA PUBBLICA. Entra di corsa un ragazzo, si ferma e grida:

RAGAZZO Han dato fuoco alla casa dove si trovano gli amuleti! Han dato fuoco alla Casa degli Idoli!⁶¹

La notizia corre di bocca in bocca e, in mezzo al panico generale, Masala e Nanga divengono forieri di una nuova visione in grado di liberare il popolo, illuminando il cammino sulla via della liberazione che, con grande modernità, implica anche una eliminazione degli 'elementi retrogradi' che rappresentano un ostacolo al progresso⁶²: «Gli amuleti non hanno importanza, corna o croce è tutto la stessa cosa»⁶³. Lo scontro di mentalità è ben visibile nello scambio di battute tra zio e nipote:

NIMI Non vi avevo detto che loro volevano toglierci le forze? [...] Quelle che si trovano nello spirito del ferro e negli alberi della foresta del Sud? [...] Loro han bruciato gli idoli, come li chiamano, e ci hanno tolto le forze. Voi, più giovani, voi che dite di non credere a queste cose, mostrateci ora che cosa fare. Vi sfido a dirlo. NANGA (*Che era rimasto finora da parte*) Abbiamo mantenuto le nostre forze intatte, perché non era lì che si trovavano. E i portoghesi lo sanno. La nostra forza è rimanere uniti e volere la stessa cosa. E quel che vogliamo è farla finita con questo Re, che si è venduto agli stranieri. Il padre l'ha convinto a bruciare la casa e lui ha accettato, perché accetta tutto quel che gli dice il padre. [...] E il padre dice soltanto quello che interessa ai commercianti portoghesi. Questo è il problema.

Man mano che Nanga parla, arriva sempre più gente, che entra dai due lati della scena.

La schiavitù, quello è il problema. Gli schiavi e l'avorio. È questo quel che vogliono i portoghesi. A spese nostre⁶⁴.

Le speranze vengono però frustrate e il progetto di rivolta è represso con la forza lasciando solo un barlume di speranza per il futuro. Nanga viene ucciso, Masala catturato e sul palco, per la prima volta, fa la sua comparsa l'amata di Nanga, Kuntuala, il cui nome significa 'il Futuro', che fino a quel momento era stata una presenza invisibile e senza voce:

Mi chiamano Kuntuala. Il Futuro. Nanga è morto, i suoi sono stati sconfitti. Resto solo io, il Futuro. Non vedo che ombre. Da ogni parte, ombre di lutto, di schiavitù, di dolore. Gli uomini sradicati da se stessi, dal loro passato, le donne trascinate

⁶⁰ Ivi, p. 85.

⁶¹ Ivi, p. 92.

⁶² Cfr. Milani, *Decolonizzare le menti*, cit., p. 73.

⁶³ Pepetela, *La rivolta*, cit., p. 61.

⁶⁴ Ivi, p. 95.

di continuo alla morte. I bambini, quelli, senza il diritto di essere tali, fin dalla nascita. Non esistono più i bambini [...] nel Regno del Kongo. Solo vecchi, curvi sotto la consapevolezza della sofferenza imposta da generazioni. I figli dei miei nipoti ed i nipoti di questi vivranno in un regno di ombre, di ignoranza, della più brutale schiavitù. Lo so. Ma intanto, sono obbligata a fare figli, che ne faranno degli altri, affinché le ombre traggano alimento dalle loro braccia⁶⁵.

L'oscuro abisso in cui precipita l'antico Regno del Congo, sineddoche dell'Angola e dell'intera Africa, è illuminato da una luce flebile e lontana, la luce di Nanga che anticipa l'indipendenza, simbolo del riscatto a venire:

In fondo, laggiù, molto in fondo, vedo una luce. Una debole lucettina, così timida, quasi che fosse una delle ultime stelle che si nascondono dietro alla luna. [...] Qualcuno, un giorno, la raggiungerà. Qualcuno cancellerà le ombre che si sono addensate su questa terra e le getterà in una fessura del passato. Sì, la luce di Nanga brillerà come un sole su tutta questa terra. Lo sento. Lo so. È molto lontano, ma è dentro di me, Kuntuala, il futuro⁶⁶.

Forgiare la nazione 'divorando' gli dèi

Come si evince da questa breve ricostruzione, la *pièce* ha una struttura relativamente semplice. Anche in questo caso, così come era stato per *A corda*, è lo stesso autore a riconoscere alcune imperfezioni dovute allo scarso tempo a disposizione (solo un mese) e a errori, per così dire, di valutazione:

Eu achei – talvez erradamente – que uma peça de teatro era mais rápida de fazer. [...] Evidentemente, o facto de pôr a peça de teatro com pouco tempo, na escrita, deve ter condicionado a própria obra [...]. Fiz uma coisa muito linear⁶⁷.

Tuttavia, è proprio nella linearità e nell'apparente semplicità che si cela quella che Ruggero Bianchi chiama la «trappola del centauro»⁶⁸. L'eccesso di chiarezza, l'urgenza avvertita dallo scrittore di rivestire i panni del maestro, trasmettendo cultura e storia senza cedere al «lusso dell'estetico»⁶⁹, rischia di togliere la giusta profondità alla nostra prospettiva:

In un tale contesto, dove ogni vicenda tende a farsi esemplare perché presenta o comunque presuppone un mondo che è anche il mondo, per il lettore occidentale comprendere può diventare difficile, proprio a causa di un eccesso di chiarezza che rischia di farsi intendere come eccesso di semplicità nel suo dare per scontato ciò che tutti dovrebbero sapere.

⁶⁵ Ivi, p. 151.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Laban, *Angola, encontro com escritores*, cit., p. 795.

⁶⁸ R. Bianchi, *La trappola del centauro*, in Volterrani (a cura di), *Teatro Africano*, cit., p. v.

⁶⁹ Ivi, p. vii.

E allora, magari senza nemmeno rendersene conto, si può interpretare male l'immagine del centauro, non coglierne la tensione metaforica e cadere nel suo gioco o nella sua trappola. Limitarsi a chiedersi, ad esempio, dove esattamente finisca il corpo del cavallo e cominci il corpo dell'uomo, dove giunga la realtà e dove inizi il mito, dove termini il passato e dove si apra il futuro. [...] Cioè rinunciare a capire⁷⁰.

È questo l'errore in cui cadde, ad esempio, uno dei primi recensori dell'opera, João Carneiro, che nel novembre dell'82, scrivendo sulla rivista «Colóquio/Letras», concentrò la sua stroncatura proprio sull'accusa di falsificazione storica:

[...] o A. nos coloca em presença de um universo em conflito, disputado por angolanos patriotas e traidores, e por portugueses: os bons e os maus, simplista e maniqueisticamente, propondo uma releitura da História. Entre os nacionais, sobre quem paira a potencial conciliação anticolonialista, uma galeria de camponeses, escravos, artesão, aristocratas e reis, num triste arremedo de frente popular *avant-la-lettre*⁷¹.

Pepetela, in realtà, anticipando i possibili censori, si era già posto al riparo dalle critiche attraverso l'ironico dialogo dei due presentatori iniziali, citato in precedenza («Questo spettacolo non è fatto per loro»). Nel gioco tra storia e finzione, l'autore sembra proporre la propria soluzione al quesito sollevato da buona parte della prosa africana: «come integrare una storia sempre impropria, sempre scritta altrove e da altri nelle scritture di emancipazione?»⁷². La *pièce* di Pepetela è dunque 'contaminata' da questo interrogativo, che, sempre riprendendo Roberto Vecchi, trasforma il rapporto tra letteratura e ricostruzione del passato «in un vero e proprio, letterariamente parlando, campo di battaglia»⁷³. In termini analoghi, Pires Laranjeira afferma che Pepetela si serve della Storia per scrivere la sua storia e che la finzione funge sia da 'rifugio' sia da 'bisturi' della Storia, potendo contribuire a migliorarne la comprensione⁷⁴. Migliorare la comprensione storica può voler dire anzitutto riscattare, attraverso la letteratura, quelle parti della Storia sistematicamente confinate ai margini e condannate all'oblio, sovvertire la narrazione condotta dal punto di vista dominante. Similmente a quanto accade nel romanzo storico, il ricorso alla storia può però essere anche una via per parlare del presente:

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ J. Carneiro, 'A Revolta da Casa dos Ídolos' de Pepetela, «Colóquio/Letras», 70, Nov. 1982, p. 98.

⁷² R. Vecchi, *Il passato è una terra straniera: appropriazioni e riusi nel romanzo storico africano di lingua portoghese*, in R. Francavilla, I. Mata e V. Tocco (a cura di), *Le letterature africane in lingua portoghese. Temi, percorsi e prospettive*, Hoepli, Milano 2022, p. 239.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Cfr. P. Laranjeira, *O reino do Kongo e A Revolta da casa dos Ídolos de Pepetela*, in Id., *Ensaio Afro-Literários*, Novo Imbondeiro, Lisboa 2001, p. 172.

un canale sempre resta aperto tra passato remoto e fluire del presente. La storia anche quella più remota è sempre letta con gli occhi attuali. Ma il riuso asseconda di più, in questa chiave, il senso della riappropriazione di un passato altro che viene ricostruito e ripensato nell'orizzonte del presente⁷⁵.

In questa direzione va l'interpretazione data da Pires Laranjeira, che legge la *pièce* anche come allegoria della contemporaneità e in particolar modo vede la rivolta come allusione al tentativo di *golpe* da parte del dissidente Nito Alves e alla conseguente purga, ovvero l'orrendo massacro del 27 maggio 1977 (un bagno di sangue che provocò tra i 20 e i 30 mila morti), ancora oggi una delle pagine più buie della storia dell'Angola indipendente e della presidenza di Agostinho Neto⁷⁶. Non bisogna dimenticare che, all'epoca, Pepetela faceva parte del governo dell'MPLA con la carica di viceministro dell'Educazione (1975-1982). Alludere al presente mediante il ricorso al passato si profila dunque come una strategia messa in atto dallo scrittore per garantirsi un margine di libertà; significativamente l'autore risponde in tal senso, interrogato da Michel Laban in merito allo scomodo rapporto tra impegno letterario e potere politico:

Isso é um tema grande e que muitas vezes não é fácil conciliar. Uma forma de tratar isso de maneira indirecta é ter recurso ao passado – situar no passado [...]. Exactamente *A revolta da casa dos ídolos* é outro exemplo, uma análise do poder, mas situando em outras épocas que podem ser facilmente transpostas para a actualidade, mas sem certos perigos – perigos de má interpretação⁷⁷.

Sia che si guardi all'Angola degli anni '70 sia che si guardi al Regno del Congo del XVI secolo, notiamo che il dramma storico di Pepetela ha notevoli punti di contatto con quella che Northrop Frye chiama la «tragedia della società malata»⁷⁸, nella quale, secondo il critico, la «figura dell'ordine non esiste, perché il capo dello stato non è migliore degli altri, e l'unica parte dell'azione che ci sentiamo di approvare è la vendetta, generalmente compiuta contro di lui»⁷⁹. Nella *Rivolta* si puntano i riflettori su una società «marcia e corrotta»⁸⁰, percepita come tale anche dagli stessi ingranaggi di questo ordine malvagio. Dalla già citata intervista a Michel Laban apprendiamo che l'autore avrebbe voluto dare uno svolgimento circolare all'opera, costruendola come una sorta di tragedia del potere malato che ritorna:

E se [Nanga] não fosse morto? E se a revolta tivesse dado resultado? Bom, os aristocratas tomavam o poder. E se Nanga continuasse e depois tomasse o poder, o que é que se passaria? Ele tornar-se ia aristocrata e tudo ficava na mesma...

⁷⁵ Vecchi, *Il passato è una terra straniera*, cit., p. 240.

⁷⁶ P. Laranjeira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Universidade Aberta, Lisboa 1995, pp. 145-146.

⁷⁷ Laban, *Angola, encontro com escritores*, cit., p. 805.

⁷⁸ N. Frye, *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, il Mulino, Bologna 1986, p. 48.

⁷⁹ Ivi, pp. 47-48.

⁸⁰ Ivi, p. 48.

Fechar o círculo – essa era a ideia. [...] criar os círculos para mostrar que, no fundo, a coisa volta e as classes dirigentes reconstituem-se...⁸¹

Se è pur vero che Pepetela non arriva a chiudere il cerchio, la *pièce* può comunque essere interpretata come una riflessione sul potere con molteplici sfaccettature. In questo senso, seguendo l'invito di Bianchi a cogliere le tensioni metaforiche, si possono scorgere, a nostro avviso, dei punti di contatto con il Prometeo di Eschilo, che, nell'interpretazione di Jan Kott, è «una storia, piuttosto amara, del potere»⁸². Entrambe le opere si reggono su un asse verticale:

Gli dèi sono sopra, gli uomini sotto [...]. Sopra, si svolge un dramma politico e cambiano i sovrani. Sotto, gli uomini sono emersi dalla loro condizione animale primigenia. [...] Col tempo il cosmo intero si muove, ma conserva sempre la sua struttura verticale con l'Olimpo, il Tartaro e in mezzo il cerchio piatto (simile all'*orchestra*) della terra. [...] Gli dèi sono immortali, gli uomini mortali, *brotoi* che muoiono una sola volta. Gli emissari degli dèi li chiamano sprezzantemente «efemeri»: per un efemero, una libellula, un giorno è *tutto* il tempo⁸³.

Allo stesso modo, nella *Rivolta*, si consuma al vertice un dramma politico, con il passaggio di potere dal re e dall'aristocrazia locale ai portoghesi: l'ago della bilancia penderà sempre più verso gli invasori e il Dio della religione cristiana avrà la meglio sui culti 'pagani'. Al gradino più basso della piramide, il popolo è condannato alla schiavitù e la breve vita di Nanga si esaurisce in un lampo fugace, come vedremo tra poco. Nanga, al pari di Prometeo, è l'eroe rivoluzionario che compie un «assalto ai cieli»⁸⁴ e viene punito.

Il nesso con il Titano non sembrerà del tutto aleatorio o arbitrario, se consideriamo il potenziale razziale che racchiude questa figura, interpretabile sia come simbolo dell'Africa a livello geografico sia come icona mitica dell'eroe sofferente in un corpo incatenato, dunque come traslato della schiavitù⁸⁵. Inoltre, non sarà un caso che proprio a Prometeo sia associato il capitano Sem Medo (Senzapaura), personaggio centrale di *Mayombe*, scritto da Pepetela tra 1970 e il 1971, ma pubblicato solo nel 1980. Il romanzo si apre, significativamente, con la seguente epigrafe: «Ai guerriglieri del Mayombe, che osarono sfidare gli dèi aprendo un cammino nella foresta oscura, racconterò la storia di Ogun, il Prometeo africano»⁸⁶. Nanga presenta interessanti analogie con il capitano Sem Medo, a partire dalla stessa correlazione con gli elementi del fuoco e del ferro: così come Ogun è – nella tradizione yoruba – il dio guerriero del ferro e

⁸¹ Laban, *Angola, incontro con escritores*, cit., p. 795.

⁸² J. Kott, *Mangiare Dio. Un'interpretazione della tragedia greca*, Abscondita, Milano 2017, p. 28.

⁸³ Ivi, pp. 25 e 27.

⁸⁴ Ivi, p. 27.

⁸⁵ Per approfondimenti si veda J. Hickman, *Black Prometheus: Race and Radicalism in the Age of Atlantic Slavery*, Oxford University Press, New York 2017.

⁸⁶ Pepetela, *Mayombe*, Edizioni Lavoro, Roma 1989, p. 3.

della metallurgia, Nanga è un fabbro, iniziato all'arte dallo zio Nimi che porta il nome del leggendario *rei-ferreiro*⁸⁷, Nimi-a-Lukeni, fondatore del Regno del Congo, significativo rimando al parallelismo tra la forgiatura del ferro e quella di una nuova società.

Entrambi i personaggi, Nanga e Sem Medo, hanno il compito di aprire gli occhi al popolo, di dotarlo del razio cinio conducendolo così a sfidare gli dèi, le autorità, le tradizioni, il sapere costituito, colpevoli di schiacciare il popolo in fondo alla piramide, come si può vedere da questi due estratti a confronto:

Devi credermi, Kuntuala. Il Kongo sarà diverso. E le vecchie usanze scompariranno, perché sono vecchie. Dobbiamo buttare tutto a gambe all'aria. Bisognerà avere il coraggio di pensare, senza l'aiuto delle usanze⁸⁸.

E gli uomini compresero, grazie a Prometeo, che Zeus, alla fin fine, non era invincibile e che s'inclinava anch'egli al coraggio; lo compresero usando l'intelligenza e la forza di affermarsi come uomini in opposizione agli dèi. Tale è il tributo dell'eroe: portare gli uomini a sfidare gli dèi. Tale è Ogun, il Prometeo africano⁸⁹.

Così come Sem Medo, anche Nanga è l'emblema dell'eroe tragico, nato non si sa se troppo presto o troppo tardi, in ogni caso fuori dal suo tempo⁹⁰. L'uccisione di Nanga, come accennavamo poc'anzi, si consuma in un istante ed è seguita da una scena carica di *pathos*, nella quale l'anziano zio rifiuta di credere alla sua morte, come se questa avesse colpevolmente profanato la sacralità del suo corpo:

Penombra. Appaiono dei volti ai due lati. [...] Una persona ferisce Nanga con un pugnale. Nanga cade. [...] Escono di scena i volti. Per terra, il viso di Nanga. Per mezzo minuto, la scena rimane nella penombra. Si riesce appena a distinguere il corpo. [...] NIMI (Gridando) È proprio mio nipote Nanga. [...] Morto? Nanga morto? Non è possibile. Questa forza, questo coraggio, quest'ardore giovanile... Morto? No, voi non avete visto bene. Chi potrebbe togliere forza a questa forza, togliere vita alla stessa vita? Chi riuscirebbe a sottrarre il vento al vento? Nanga è vivo. [...]

MUXUEBATA È morto? Oh, ingiusto di un Re... è stato D. Alfonso a farlo ammazzare.

NIMI (Alzando la testa verso Muxuebata) L'ha fatto uccidere D. Alfonso? Chi può mandare ad uccidere il sole? Sei pazzo! [...] Parlano di morte. Come

⁸⁷ «Na África central, em muitos mitos, os ferreiros aparecem [...] como rei fundadores. Nesses mitos, esses ferreiros aparecem como figuras diferenciadas não apenas por dominarem a técnica da metalurgia do ferro, mas pelo fato desse conhecimento ter se dado a partir do contato com esferas não humanas, privilégio de poucas pessoas» (J. Ribeiro da Silva, *Homens de ferro. Os ferreiros na África central no século XIX*, Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo 2008, p. 41). Sul tema si veda anche E. W. Herbert, *Iron, gender and power. Rituals of transformation in African Societies*, Indiana University Press, Bloomington 1993.

⁸⁸ Pepetela, *La rivolta*, cit., p. 133.

⁸⁹ Id., *Mayombe*, cit., p. 64.

⁹⁰ Cfr. Id., *Mayombe*, Círculo de Leitores, Lisboa 1982, p. 249.

si può parlare di morte, di fronte alla vita? Nanga è l'albero della vita, le cui radici trasmettono alla gente la forza delle idee, perché dalle foglie passino alle persone. Nanga parla alle montagne, ai fiumi e le persone bevono le sue parole. C'è qualcosa di più importante delle parole? Nanga è la vita. Come osano parlare di morte davanti a lui?⁹¹

La morte del capitano Sem Medo è costruita teatralmente in maniera simile, con un coro di voci che si alterna in reazione alla notizia della morte; il corpo sacro dell'eroe non può essere profanato con una traslazione e la sepoltura deve avvenire all'interno della mitica foresta del Mayombe:

«Non capite che è morto? È morto! Senzapaura è morto! Non capite che è morto? Senzapaura è morto!».

Gli uomini guardarono il viso del Comandante e videro un sorriso sulle sue labbra. Sorrideva alla vita o alla morte?

«Andiamocene, allora» disse Muatiànvua.

«Proprio tu dici questo?» gridò il Commissario. «Tu, che eri così stimato da lui? [...] Nessuno se ne andrà. Lo seppelliremo qui».

«È una pazzia», intervenne Ekuikui. «Non abbiamo pale e gli obici cadono qui vicino. Lo trasporteremo da un'altra parte».

«Scaveremo coi pugnali, con le mani, con quel che volete. Ma lo seppelliremo qui. Nessuno ha il diritto di rimuovere il corpo di Senzapaura. Qui è morto e qui verrà sepolto. È l'unico omaggio che possiamo offrirgli».

Il Commissario si inginocchiò accanto a Senzapaura ed il suo pugnale morse con rabbia la terra. Scavava freneticamente, al ritmo dei suoi singhiozzi. Uno dopo l'altro, i guerriglieri gli si posero a lato, imitandolo. [...] I fiori di mafumeira cadevano sopra la tomba, dolcemente, mischiati alle foglie verdi degli alberi. Tra pochi giorni quel luogo sarebbe stato irriconoscibile: il Mayombe avrebbe riconquistato ciò che gli uomini avevano osato rubargli⁹².

Analogamente a quanto accade, secondo Frye, nella tragedia della società malata, «l'eroe, per il fatto stesso di essere un eroe, è destinato ad avere la peggio»⁹³; sia Nanga sia Sem Medo vengono schiacciati da un «eccesso di vitalità»⁹⁴: in un contesto sociale perverso, la loro natura è troppo grande per la loro fortuna⁹⁵. Alla fine di *Mayombe*, il corpo di Sem Medo diventa tutt'uno con il corpo della foresta: «la vita di Senzapaura si infiltrava nel suolo del Mayombe, mischiandosi alle foglie in decomposizione»⁹⁶; la visione che gli appare in punto di morte è incentrata sul potere della lotta collettiva:

⁹¹ Id., *La rivolta*, cit., pp. 136-137.

⁹² Id., *Mayombe*, cit., pp. 252-253.

⁹³ Frye, *Tempo che opprime, tempo che redime*, cit., p. 48.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Cfr. *Ibidem*.

⁹⁶ Pepetela, *Mayombe*, cit., p. 251.

Di fronte a lui, il gigantesco gelso. Il tronco si distacca dalla fusione della foresta, ma se percorro con gli occhi il suo cammino verso l'alto, le foglie si mischiano alle foglie e di nuovo tutto si fonde. Solo il tronco risalta, si individualizza. Così è il Mayombe, i giganti sono tali solo parzialmente, alla base, mentre il resto si confonde nella massa. Così è l'uomo. Le impressioni visive sono meno nitide e la macchia verde, predominante, confonde progressivamente la sagoma nitida del gelso gigante. Le macchie verdi si sovrappongono sempre più, ma in un lampo, il tronco del gelso riesce ancora ad affermarsi, dibattendosi⁹⁷.

La fusione della coscienza individuale in quella collettiva e dell'elemento umano in quello naturale ricorda il dialogo posto in apertura della *Rivolta*, nel quale i due presentatori contrappongono due diverse visioni:

1° PRESENTATORE – Sul Regno del Congo, all'inizio del XVI secolo, quasi cinquecento anni fa, siamo così ignoranti, così ignoranti che è meglio seguire l'esempio di quel saggio che ci ha insegnato a guardare la foresta senza cercare di vedere gli alberi a uno a uno, altrimenti ci perdiamo.

2° PRESENTATORE – Come se fosse possibile! C'è sempre un albero più bello o più brutto che dona personalità alla foresta stessa.

1° PRESENTATORE – È la foresta che fa l'albero o l'albero che fa la foresta? Oh, è chiaro, la figura di Nanga è destinata a essere controversa. È possibile che un Nanga avesse idee così vicine alle nostre?⁹⁸

Come osserva Hildebrando⁹⁹, solo il movimento dialettico creato dalla fusione tra Nanga (il rinnovamento) e Nimi (la tradizione) renderà possibile l'entrata in scena del Popolo, inteso come totalità complessa e protagonista indiscusso del testo.

La *Rivolta* condivide con *Mayombe* una certa connotazione epica, ravvisabile, ad esempio, nel ricorso a espedienti di ispirazione brechtiana, nel rimando alla tradizione orale e nel richiamo al principio dell'eroicità e dell'eroismo¹⁰⁰. Preconizzando la nascita di una società più giusta, conquistata mediante la lotta degli oppressi¹⁰¹, la *pièce* concorre in ultima istanza alla costruzione di una nuova mitologia nazionale e si può a tutti gli effetti inquadrare in quella che Hildebrando chiama «literatura da vontade»¹⁰², una categoria fluida che sfida la tradizionale etichetta di *literatura de combate* e che, mettendo l'accento sulla «sensação do

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Pepetela, *A Revolta da Casa dos Ídolos*, cit., pp. 39-40.

⁹⁹ A. Hildebrando, *A revolta da casa dos ídolos: renovação e tradição*, in Chaves e Macedo (organizzadoras), *Portanto... Pepetela*, cit., p. 290.

¹⁰⁰ Cfr. V. Tocco, *Modalità epiche nelle letterature africane*, in R. Francavilla, I. Mata, V. Tocco (a cura di), *Le letterature africane in lingua portoghese. Temi, percorsi e prospettive*, Hoepli, Milano 2022, p. 128.

¹⁰¹ Cfr. A. Hildebrando, *Teatro e narrativa: diálogos*, 2002, p. 3 <http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ANPOLL_2002/arquivos/pdf/005_dramaturgia_teatro/antonio_hildebrando.pdf> (11/22).

¹⁰² *Ibidem*.

dramático»¹⁰³ come caratteristica più ampia dell'opera pepeteliana – refrattaria a concetti o definizioni – ci permette di rivalutare la sua produzione teatrale quale terreno meritevole di approfondimento, benché spesso ingiustamente sottovalutata e bollata come 'figlia del proprio tempo'.

¹⁰³ *Ibidem.*

Codificazione della violenza: l'*Elektra* di Hugo von Hofmannsthal

Linda Puccioni

Abstract: L'*Elektra* hofmannsthaliana costituisce un importante punto di svolta nel passaggio dalla lirica giovanile al teatro. Ispirata al dramma di Sofocle, ma con elementi più simili a quella di Euripide, essa propone una connotazione linguistica, una caratterizzazione dei personaggi e una messa in scena del tutto innovativa e anticonvenzionale. Il sangue, rappresentazione concreta della violenza inaudita che contraddistingue l'intero dramma, è il filo rosso che collega la successione delle vicende. Le parole si trasformano in armi e la sete di vendetta della protagonista muove l'azione. Il finale culmina con un atto di violenza supremo che vede il ribaltamento dei ruoli: i carnefici diventano vittime e le vittime carnefici. È questa l'unica soluzione per porre fine al cerchio di brutali sofferenze.

1. Hugo von Hofmannsthal: dalla lirica al dramma

Il giovane Hofmannsthal entra in maniera prorompente nella scena letteraria viennese di fine secolo grazie al suo straordinario e precocissimo talento, (di) mostrato principalmente attraverso i componimenti lirici. Poco più che sedicenne, il *Wunderkind* dai pantaloni corti e l'aria affabile inizia a frequentare i caffè viennesi incantando con i suoi versi gli intellettuali del tempo. I primissimi anni del Novecento stabiliscono però un'importante cesura sia nella sua vita artistica che in quella privata. Se da un lato, infatti, il matrimonio e la nascita della prima figlia coincidono con la decisione di lasciare la carriera accademica per vivere della sua arte, dall'altro il poeta, mosso da una profonda onestà intellettuale, decide di abbandonare la poesia per dedicarsi ora a un'arte cosiddetta del 'sociale'.

Le cause e poi le conseguenze di questa forte crisi interiore si ritrovano nelle parole di Lord Chandos nel famoso *Brief*, il quale, uscito nel 1902, sancisce non solo un drastico cambiamento di rotta all'interno dell'opera hofmannsthaliana, ma diventa al tempo stesso il testo emblematico dell'epoca, il manifesto letterario dell'esperienza della crisi in tutte le sue forme – della parola e del linguaggio, dell'io come individuo e come soggetto poetico. Da quel momento Hofmannsthal si dedica a una produzione letteraria estremamente variegata ed

Linda Puccioni, University of Siena, Italy, linda.puccioni@unisi.it

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Linda Puccioni, *Codificazione della violenza: l'Elektra di Hugo von Hofmannsthal*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7.08, in Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (edited by), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, pp. 95-106, 2023, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0278-7, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

eterogenea, che comprende scritti teorici e resoconti di viaggio, racconti in prosa e saggi, drammi teatrali, commedie e libretti d'opera.

Il teatro, da sempre una costante nella sua vita, diventa in questo delicato momento di transizione e riscoperta l'elemento fondamentale, istanza primaria nella sua affermazione artistica. L'attenta e raffinata istruzione ricevuta da bambino, l'assidua frequentazione del Burgtheater e lo studio fin da piccolo dei classici contribuiscono a creare nel giovane non solo un'assimilazione dei più alti modelli drammaturgici, ma anche una profonda consapevolezza dell'istituzione sia culturale che sociale che il teatro – soprattutto nella Vienna di inizio secolo – rappresenta. Nel passaggio dalla lirica al dramma egli si dedica per la prima volta a uno studio pragmatico dei grandi classici, alla ricerca di un nuovo linguaggio, in grado ora – a differenza di quello poetico – di dar voce al mondo circostante e al tempo attuale. Ed è proprio in questa ricerca che giunge al mito come realtà metastorica, che trascende la contingenza temporale, per affermare una verità e una validità eterna¹. L'*Elektra* segna un importante punto di svolta, una prova di ricerca e sperimentazione, la tappa necessaria nella transizione dall'opera giovanile – prevalentemente lirica – a quella della maturità.

2. «Frei nach Sophokles»: la riscrittura del mito

Il primo frutto dello studio rigoroso e approfondito dei classici è il *Vorspiel zur Antigone des Sophokles*. Scritto nel 1900 per una compagnia teatrale studentesca, il prologo descrive l'incontro, sul palcoscenico ormai vuoto, tra uno dei giovani attori e il Genio della tragedia. La composizione dell'*Elektra*, in un momento di passaggio e di ricerca formale, costituisce una tappa di estrema importanza. L'idea attorno alla riscrittura del mito risale all'estate del 1901 durante la quale, tra le altre, Hofmannsthal rilegge l'*Elektra* di Sofocle. Come egli stesso racconta in un appunto di diario, subito ebbe una sorta di visione: «quell'Elektra si trasformò subito in un'altra»². Pure il finale gli fu subito chiaro. Anche lo stile fu inequivocabile, il presupposto era qualcosa di completamente opposto. Nell'estate del 1901 Hofmannsthal legge l'*Ifigenia* di Goethe e prova una sorta di ripugnanza per l'atmosfera dannatamente umana di quel dramma che, come noto, rappresenta il momento culminante del classicismo goethiano ed è icona di equilibrio e misura nella forma e nella resa dei sentimenti. Hofmannsthal dichiara con fermezza di voler attuare una violenta emancipazione dai modelli classici, per contrapporre alla greccità della luce apollinea, che aveva incantato Goethe e Winkelmann, una rappresentazione completamente diversa, basata sulla scoperta di aspetti notturni e dionisiaci. È qui che risiede la sua grande innovazione, ovvero nella forte contrapposizione al teatro classico, a partire

¹ A. Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Artemide, Roma 1995, p. 34.

² «Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere», H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze III*, hrsg. von B. Schoeller, I. Beyer-Ahlert, R. Hirsch, Fischer, Frankfurt a. M. 1980, p. 452. Dove non diversamente specificato, la traduzione è di chi scrive.

soprattutto dalla messa in scena. Proprio perché fondamentale nella caratterizzazione del dramma, Hofmannsthal ha curato minuziosamente le istruzioni di regia, scrivendo parallelamente alla sua *Elektra* le *Szenische Vorschriften*, ovvero le indicazioni sceniche. In forte contrapposizione con l'ambientazione classicistica della tradizione del Burgtheater, dove il palazzo reale avvolto da luce e pomposità occupava sempre lo sfondo delle tragedie greche, l'idea che aveva ora Hofmannsthal si sposa da subito con il marchio unico di Max Reinhardt. Il regista, fondatore del Kleines Theater di Berlino, era famoso per il suo stile innovativo e anticonvenzionale, che puntava a una piena libertà espressiva e artistica incentrata nello stretto collegamento con il pubblico, con la realtà quotidiana, col vivere sociale. Quando, nel maggio 1903, la sua compagnia porta in scena a Vienna *L'albergo dei poveri* di Gorki, Hofmannsthal non solo ha occasione di conoscere da vicino il regista, ma rimane profondamente colpito dall'interpretazione dell'attrice Gertrud Eysoldt, già famosa per l'interpretazione della Salomè di Wilde, alla quale vede subito cucito addosso il ruolo di Elettra. Eysoldt era conosciuta nell'ambiente per il suo modo particolare di recitare, che tendeva a dare un'immagine moderna della donna, quasi innaturale, capace di affascinare e spaventare al contempo. Hofmannsthal descrive l'incontro con l'attrice come un momento rivelatore, punto di inizio di un sodalizio artistico di grande intensità. Egli sembra aver colto nel suo modo di recitare la possibilità di superare la parola letteraria attraverso il gesto corporeo. L'attrice a sua volta percepisce subito, nella riscrittura hofmannsthaliana, l'essenza profonda del personaggio di Elettra; così scrive in una lettera appena dopo la lettura del dramma:

Stanotte ho portato a casa l'*Elektra* e l'ho appena letta. Giaccio distrutta davanti a lei, soffro, soffro, grido per questo atto di violenza – temo le mie stesse forze, questa pena, che mi aspetta. Ne soffrirò terribilmente. Ho la sensazione che la potrò recitare solo una volta. Vorrei fuggire da me stessa³.

La riscrittura hofmannsthaliana del dramma sofocleo mantiene di quest'ultimo la struttura drammaturgica, vi apporta però modifiche significative nel linguaggio e nel contenuto, non da ultimo nella caratterizzazione dei personaggi e nel finale. Si tratta, del resto, di una «riscrittura libera, molto libera dell'*Elettra* di Sofocle»⁴, come afferma lo stesso Hofmannsthal. Nonostante il richiamo a Sofocle sia, oltre che esplicito, indiscutibile, si notano elementi che più si avvicinano all'*Elettra* euripidea, come ad esempio la mancanza di un ordine religioso supremo che muova l'azione, la quale nasce invece prevalentemente da pulsioni

³ «Heute Nacht habe ich die Elektra nun mit nach Hause genommen und eben gelesen. Ich liege zerbrochen davon – ich leide – ich leide – ich schreie auf unter dieser Gewalttätigkeit – ich fürchte mich vor meinen eigenen Kräften – vor dieser Qual, die auf mich wartet. Ich werde furchtbar leiden dabei. Ich habe das Gefühl, dass ich sie nur einmal spielen kann. Mir selbst möchte ich entfliehen», G. Eysoldt, H. von Hofmannsthal, *Der Sturm Elektra. Briefe*, hrsg. von L. M. Fiedler, Residenz, Wien 1996, p. 9.

⁴ «Es ist eine freie, sehr freie Bearbeitung der "Elektra" des Sophokles», H. von Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, Bermann-Fischer, Wien 1937, p. 127.

interiori e disordini della psiche. Il dramma sofocleo si apre all'alba con l'arrivo di Oreste al palazzo; Hofmannsthal invece, eliminando completamente questo particolare, introduce subito l'eroina, unica protagonista, sulla quale si concentra l'intera vicenda. L'ambientazione inoltre non è più davanti al palazzo reale, ma in un cortile interno, in uno spazio stretto e angusto. Fondamentali per la giusta rappresentazione del dramma sono le scelte sull'illuminazione, imprescindibile anche per la caratterizzazione dei personaggi.

Un importante elemento di innovazione e netta distanza dal mito classico è la completa eliminazione del coro e con esso la perdita di quella entità umana e mediatrice, che spesso nella tragedia antica si opponeva all'influsso di forze irrazionali e incontrollabili. Le ancelle, che in Sofocle accudivano Elettra, sono ora un gruppo di schiave ostili. Il coro, solitamente forza moderatrice all'interno del dramma, lascia, con la sua assenza, il personaggio di Elettra completamente solo, senza alcun sostegno e quindi esposto alla collisione con gli altri personaggi. Significativa appare anche la diminuzione, nel dramma hofmannsthaliano, del ruolo di Oreste. Se in Sofocle è lui ad aprire l'atto e a godere della stessa rilevanza scenica di Elettra, ora la sua comparsa è relegata soltanto alla scena finale. L'autore vuole chiaramente dare al suo dramma un'impronta puramente femminile, dove tutta l'attenzione si concentra sulle tre donne. Un ulteriore elemento fondamentale per la caratterizzazione del nuovo personaggio di Elettra è l'eliminazione completa del precedente dell'uccisione di Ifigenia, e con esso la motivazione dell'assassinio di Agamennone per mano della sua sposa. Questo trasforma il delitto di Clitennestra in un atto, seppur premeditato, puramente passionale, probabilmente compiuto in un momento allucinatorio.

La versione hofmannsthaliana del dramma è un atto unico composto da una parte introduttiva, dove le serve attorno al pozzo parlano di Elettra, cinque sequenze dialogiche, che prevedono sempre l'interazione della protagonista rispettivamente con il padre assassinato, con Clitennestra, con Crisotemide e poi con Oreste, e una conclusione, cioè l'uccisione di Clitennestra e di Egisto e la danza finale di Elettra. Già dalla sua entrata in scena, la protagonista appare fortemente connotata da alcuni tratti sostanziali: essa è sola, emarginata e intrappolata nel ricordo dell'uccisione del padre e nella previsione della vendetta che lo riscatterà. La disparità con la sorella Crisotemide è evidente; se Elettra è incatenata al passato, divorata dall'odio nei confronti della madre, la sorella vorrebbe dimenticare e vivere una vita che possa realizzarla come moglie e madre. Clitennestra invece, arrogante nella sua superiorità, ma anche angosciata nel profondo, ha sognato il ritorno di Oreste, in seguito alla visione-maledizione mandata da Elettra, secondo la quale sarà proprio suo figlio a ucciderla. La notizia della morte di Oreste giunge al palazzo creando forte scompiglio e profonda disperazione in Elettra, la quale vedeva nell'arrivo del fratello l'unica possibilità di compiere la sua vendetta. Così la protagonista si ritrova di nuovo sola, isolata nella sua follia allucinatoria, tanto che l'arrivo di Oreste nelle vesti di forestiero non la scuote dalla sua posizione, ma la rende ancora più ostile. Il riconoscimento tra i fratelli è l'unico momento in cui la tensione si allenta. La vendetta può giungere ora al suo definitivo compimento: Oreste entra nel palazzo, uccide Clitennestra e poi Egisto, mentre Elettra,

da fuori, lo incita a colpire ancora. Poi Elettra chiama tutti a raccolta e inizia una danza senza nome che la vede alla fine stramazzone al suolo.

3. «Il sangue eterno del delitto»: la violenza dell'Elektra

3.1. Nella messa in scena

Nelle *Szenische Vorschriften zu Elektra*, ovvero le indicazioni sceniche, scritte in maniera minuziosa e dettagliata parallelamente al dramma, Hofmannsthal fornisce materiale prezioso per la rappresentazione. Suddivise in *Bühne* (palco), *Beleuchtung* (illuminazione) e *Kostüme* (costumi), le indicazioni forniscono non solo la cornice funzionale alla comprensione del testo e dell'intenzione del suo autore, ma sono fondamentali per la caratterizzazione dei personaggi.

Già in apertura di scena sorprende l'ambientazione in un cortile interno nel retro del palazzo, e non davanti al palazzo reale come di consueto. Spoglio di ogni elemento classicheggiante e di ogni pomposità, il palco è semivuoto, essenziale:

La scena è assolutamente priva di colonne, d'ampie scalinate, di tutte quelle banalità anticheggianti atte più a scemare che a accrescere la suggestione. Essa deve dare il senso dell'angustia, dell'isolamento, d'una stretta senza scampo. [...] È il cortile interno del palazzo reale, cinto da edifici che racchiudono abitazioni di schiavi e stanze di lavoro⁵.

L'immagine predominante e costante in tutto il dramma è quella del sangue. Simbolo della violenza in ogni sua forma, il sangue è la conseguenza visibile dell'azione cruenta già avvenuta, è la rappresentazione concreta del dolore. Non solo Elettra macchia costantemente le sue parole con il sangue dell'odio, della vendetta, della morte, ma anche a livello scenico la sua presenza è preponderante. L'azione si svolge principalmente al buio, in penombra, in un clima angusto e cupo. L'unico colore che appare, non a caso, è il rosso. Come indica Hofmannsthal:

coprire la scena di strisce di un nero intenso e di macchie rosse. L'interno della casa è, da principio, completamente in ombra, porte e finestre sembrano sinistri arti neri. Questa illuminazione raggiunge la sua massima intensità durante il monologo d'Elettra, e sul muro, per terra, sembra che ardano grandi macchie di sangue. Durante la scena Crisotemide-Elettra il rosso si smorza, tutto il cortile affonda nella penombra⁶.

⁵ H. von Hofmannsthal, *Elektra*, trad. it. Giovanna Bemporad, Vallecchi, Firenze 1956, p. 99. «Dem Bühnenbild fehlen vollständige jene Säulen, jene breiten Treppenstufen, alle jene antikisierenden Banalitäten, welche mehr geeignet sind, zu ernüchtern als suggestiv zu wirken. Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit [...]. Es ist der Hinterhof des Königspalastes, eingefasst von Anbauten, welche Sklavenwohnungen und Arbeitsräume enthalten», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, hrsg. von B. Schoeller, R. Hirsch, Fischer, Frankfurt a. M. 1979, p. 240.

⁶ Id., *Elektra*, 1956, cit., p. 100. «Die Bühne mit Streifen von tiefem Schwarz und Flecken von Rot zu bedecken. Das Innere des Hauses liegt zunächst ganz im Dunkel, Tür und Fenster

Anche la prima apparizione di Elettra è preceduta da un'indicazione scenica precisa, non casuale: «Dalla casa esce Elettra. È sola con le macchie di luce rossa che dai rami del fico cadono obliquamente a terra e sui muri, come macchie di sangue»⁷.

Il buio, il rosso sangue e la luce muovono l'andamento del dramma; nella loro presenza e cambio di posizione anticipano, intensificano e completano ciò che le parole e le azioni dei personaggi mettono in scena. Come precisa Hofmannsthal nelle indicazioni sceniche, sono proprio i giochi di luce a creare la *Stimmung*; il cielo della sera è «un elemento dell'atmosfera, il fatto che in questo triste cortile interno sia buio, mentre *fuori* nel mondo è ancora giorno»⁸ è indicativo e per nulla casuale.

3.2. Nel linguaggio

Sulla correlazione tra violenza e parole Hofmannsthal sembra essere molto consapevole già in giovane età. Così scrive nel 1895:

solitamente non sono le parole nella violenza degli uomini, ma gli uomini nella violenza delle parole. Le parole non si prestano a qualcosa, ma consumano la vita degli uomini per intero. Quando apriamo la bocca con noi parlano sempre diecimila morti⁹.

La riscrittura dell'Elettra, in un momento cruciale della sua carriera e in una fase di sperimentazione linguistica, sembra sorreggersi su un equilibrio artistico radicato su una certezza: l'estrema violenza che pervade tutto il dramma. Ogni sera, al calar del sole, Elettra, in uno stato di alienazione e semiveglia, invoca il padre defunto, rivive la sua uccisione e anticipa l'azione che lo riscatterà. La crudeltà che l'ha resa vittima di un dolore atroce ha la stessa intensità della sua sete di vendetta. Per le sue scelte estremamente innovative e del tutto anticonvenzionali, Hofmannsthal si sente quasi in dovere, parallelamente alla stesura del dramma, di scrivere la *Verteidigung der Elektra*, una vera e propria difesa della sua – nuova – Elettra. Si tratta di una spiegazione, quasi una giustificazione di alcuni punti, vista la connotazione del mito per molti versi assolutamente distante,

wirken als unheimliche schwarze Höhlen. Diese Beleuchtung ist am stärksten während des Monologes Elektra, und auf der Mauer, auf der Erde scheinen große Flecken von Blut zu glühen. Während der Szene Chrysothemis-Elektra nimmt die Röte ab, der ganze Hof versinkt in Dämmerung», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 241.

⁷ Id., *Elettra*, trad. it. Giovanna Bemporad, Garzanti, Milano 1999, p. 17. «Aus dem Hause tritt Elektra. Sie ist allein mit den Flecken roten Lichtes, die aus den Zweigen des Feigenbaumes schräg über den Boden und auf die Mauern fallen, wie Blutflecke», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 190.

⁸ «Es ist ein Element der Stimmung, daß es in diesem traurigen Hinterhof finster ist, während es *draußen* in der Welt noch hell ist», ivi, p. 241.

⁹ «Denn für gewöhnlich stehen nicht die Worte in der Gewalt der Menschen, sondern die Menschen in der Gewalt der Worte. Die Worte geben sich nicht her, sondern spinnen alles Leben von den Menschen ab [...]. Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit», Id., *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze I*, hrsg. von B. Schoeller, R. Hirsch, Fischer, Frankfurt a. M. 1979, p. 480.

se non opposta, alla versione originale. Così il drammaturgo mette in un certo senso le mani avanti con il pubblico e con la critica, la quale, seppur con reazioni diverse, rimane unanime soprattutto su un aspetto, cioè la violenza inaudita che caratterizza l'intera pièce. Egli scrive esplicitamente: «Dobbiamo creare di nuovo il fremito del mito. Dal sangue far emergere nuovamente le ombre»¹⁰.

Il *Leitmotiv* del sangue pervade, oltre che la messa in scena, anche il linguaggio. Ancor prima di entrare in scena Elettra viene introdotta dalle serve che parlano di lei attorno al pozzo. Già qui si ricorda la violenza accaduta; una serva dice «noi laviamo con acqua e con sempre nuova acqua il sangue eterno del delitto dal pavimento»¹¹. La prima impressione che si ha di Elettra, per bocca delle serve, è quella di una bestia, di una creatura selvaggia, «rabbiosa come un gatto selvatico»¹² – nel testo originale viene usato l'aggettivo *giftig*, letteralmente «velenosa». Le sue mosse sono sinistre, l'attrice mantiene infatti sempre una posizione china, mai eretta, quasi come quella di un animale; agisce a stretto contatto con il terreno, seduta, inginocchiata, spesso rannicchiata. Si getta a terra ripetutamente e si rialza con furia selvaggia¹³.

Nel monologo iniziale, durante il quale Elettra rivive in uno stato allucinatorio l'uccisione del padre e fantastica sulla morte della madre, la parola *Blut* appare ben otto volte. Per primo è il sangue che scorre sugli occhi del padre («e il bagno vaporava del tuo sangue»)¹⁴, diventa poi il sangue della vendetta, quello che sgorgherà sopra la sua tomba da cento gole¹⁵; sarà infine il sangue dei suoi assassini, uccisi a loro volta. La visione della vendetta che Elettra programma in maniera maniacale ogni sera, invocando il padre defunto, appare attraverso un linguaggio fortemente violento, caricato di un impeto estremamente crudele:

Fluirà dagli assassini in ceppi, come
da brocche rovesciate, e intorno intorno
come anfore di marmo i corpi nudi
di tutti i loro complici, sia d'uomini
che di donne, staranno, e in un ruscello
turgido, in un profluvio, anima e vita
da loro a un tratto sgorgherà col sangue¹⁶.

¹⁰ «Wir müssen uns den Schauer des Mythos neu schaffen. Aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen», Id., *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze III*, cit., p. 443.

¹¹ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 15. «Daß wir mit Wasser und mit immer frischem Wasser das ewige Blut des Mordes von der Diele abspülen», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 189.

¹² Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 7. «Giftig wie eine wilde Katze», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 187.

¹³ C. M. Buglioni, *La Grecia di Hofmannsthal a teatro: regia reinhardtiana*, «Acme», 69, 2, 2016, p. 51.

¹⁴ Hofmannsthal, *Elettra*, 1999, cit., p. 19. «Dein Blut rann über deine Augen, und das Bad dampfte von deinem Blut», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 190.

¹⁵ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 20. «So wird das Blut aus hundert Kehlen stürzen auf dein Grab», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 191.

¹⁶ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 19. «So wie aus umgeworfnen Krügen wird's aus den gebundnen Mördern fließen, rings wie Marmorkrüge werden nackte Leiber von allen ihren Helfern sein, von Männern und Frauen, und in einem Schwall, in einem geschwollenen Bach wird ihres Lebens Leben aus ihnen stürzen», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 191.

Il filo rosso del sangue collega l'intera vicenda. Esso è presente non solo nel delirio allucinatorio di Elettra, ma anche nelle immagini che scandiscono il suo monologo iniziale; il sangue passa da essere prima quello degli assassini («il loro sangue deve perciò sgorgare al tuo servizio»)¹⁷ alla linfa che lega la famiglia («e noi, tuo figlio Oreste e le tue figlie, noi tre, tuo sangue»)¹⁸. Infine è sempre il sangue che, evaporando, forma una tenda purpurea, che funge da sipario, simbolo di vittoria:

quando tutto questo
sia compiuto, e dal fumo acre del sangue
che il sole attira a sé, siano innalzate
tende purpuree, allora noi, tuo sangue,
danziamo a cerchio intorno alla tua tomba¹⁹.

La forte carica vendicativa non caratterizza solo le parole e le intenzioni di Elettra, ma anche quelle della madre Clitennestra. Quest'ultima, infatti, visibilmente sofferente sia nel corpo che nell'animo, perseguitata ormai dalla paura e tormentata dallo sguardo della figlia che la vuole morta, ripropone immagini sanguinarie e violente. Così parla a Elettra dei suoi incubi:

Che ha da versare sangue? La tua stessa
nuca quando ti ha presa il cacciatore!
Lui ti afferra: ma solo in corsa! Chi
scanna una vittima nel sonno? Lui
ti caccia dal tuo covo, lui t'insegue
per la casa! E se vuoi fuggire a destra,
ci sta il letto! A sinistra schiuma il bagno
come sangue! Le torce e il buio gettano
su te reti di morte rosse e nere²⁰.

Alla fine del dialogo tra madre e figlia, giunge al palazzo la falsa notizia della morte di Oreste. Elettra, ormai in preda allo sconforto più totale, non riconosce il fratello nello straniero appena arrivato. Anche quest'ultimo non riconosce la sorella in quella figura così trasandata, animalesca. Qui è di nuovo l'immagine del sangue a veicolare la scena, quel vincolo carnale e al tempo stesso simbolo

¹⁷ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 21. «Darum muß ihr Blut hinab, um dir zu Dienst zu sein», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 191.

¹⁸ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 21. «Und wir, dein Blut, dein Sohn Orest und deine Töchter», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 191.

¹⁹ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 21. «Wenn alles dies vollbracht und Purpurgezelte aufgerichtet sind, vom Dunst des Blutes, den die Sonne an sich zieht, dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 191.

²⁰ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 69. «Was bluten muß? Dein eigenes Genick, wenn dich der Jäger abgefangen hat! Er fängt dich ab: doch nur im Lauf! Wer schlachtet ein Opfertier im Schlaf! Er jagt dich auf, er treibt dich durch das Haus! Willst du nach rechts, da steht das Bett! Nach links, da schäumt das Bad wie Blut! Das Dunkel und die Fackeln werfen schwarze Todesknetze über dich», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 209.

di morte. Oreste si rivolge incredulo a Elettra dicendole: «Non posso non pensare che con quelli che sono morti, Agamennone e Oreste, tu devi avere vincoli di sangue»²¹, e sempre su questa scia risponde Elettra: «Vincoli? Sono questo sangue! Il sangue del re Agamennone, sparso vilmente! Mi chiamo Elettra»²².

3.3. Nell'azione

Se la violenza dell'*Elektra* hofmannsthaliana si presenta inizialmente nella sua rappresentazione scenica, nelle luci rosse che macchiano di sangue il palco e impregnano il linguaggio di tutti i personaggi, allora il dramma non si può concludere se non con la crudeltà dell'azione. Il compimento della vendetta, che vede i carnefici vittime e le vittime carnefici, chiude il cerchio di brutali sofferenze. Il piano della vendetta, escogitato, calcolato e già previsto da Elettra nella sua follia maniacale, riguarda l'uccisione della madre e di Egisto nella stessa modalità in cui loro hanno ucciso Agamennone. La violenza, prima nelle intenzioni e nelle parole di Elettra, si tramuta ora in azione. Elettra esclama:

Beato chi può fare! L'azione è come un letto
 su cui l'anima ha tregua, come un letto
 di balsamo, su cui può darsi tregua
 l'anima, ch'è ferita, incendio, accesso
 ed una fiamma!²³

Una volta che Oreste entra nel palazzo per compiere il delitto, Elettra cade in preda a una tensione spasmodica, che culmina con l'incitamento ossessivo, durante il delitto, a colpire, colpire ancora:

sola, in una tremenda sospensione. Corre su e giù davanti alla porta, sempre nel medesimo tratto, a capo chino, come una fiera chiusa nella gabbia. D'un tratto si arresta e dice
 Non ho potuto, ahimè, dargli la scure!
 Sono andati, e non ho potuto dargli
 la scure. Non vi sono dei nel cielo!
Di nuovo una terribile attesa. Ed ecco risuona dall'interno, altissimo, il grido di Clitennestra.
 Elettra grida come un'ossessa
 Colpisci un'altra volta!²⁴

²¹ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 107. «Ich kann nicht anders, als zu denken: du mußt ein verwandtes Blut zu denen sein, die starben, Agamemnon und Orest», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 222.

²² Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 107. «Verwandt? Ich bin dies Blut! Ich bin das hündisch vergoßene Blut des Königs Agamemnon! Elektra hieß ich», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 222.

²³ Id., *Elettra*, 1999, cit., pp. 123; 125. «Der ist selig, der tuen darf! Die Tat ist wie ein Bette, auf dem die Seele ausruht, wie ein Bett von Balsam, drauf die Seele ruhen kann, die eine Wunde ist, ein Brand, ein Eiter und eine Flamme!», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 228.

²⁴ Id., *Elettra*, 1999, cit., pp. 127; 129. «Allein, in entsetzlicher Spannung. Sie läuft auf einem Strich vor der Tür hin und her, mit gesenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig. Plötzlich steht sie still

L'intensità scenica, fin ora statica e caratterizzata prevalentemente da monologhi o dialoghi, raggiunge qui il suo *acme*. L'uccisione degli assassini per mano di Oreste ripristina gli assetti al palazzo, ristabilendo l'ordine perduto. La violenza che in origine aveva rotto gli equilibri e inceppato il tempo interiore di Elettra è la sola arma che a sua volta può riportare la quiete. Nel corso dell'intero dramma le parole si manifestano come armi e si concretizzano nel finale attraverso un atto di violenza supremo.

Così Elettra, finalmente libera dal ricordo di un passato che l'ha divorata e dalle catene di un presente ossessionato dalla vendetta, delirante di gioia, si lascia trasportare in una «danza senza nome»²⁵. È una danza alla quale non può e non riesce a sottrarsi. Guidata da una musica che solo lei sente, procede con gesti spasmodici, come una menade, esorta tutti a seguirla e danzare, a tacere e danzare in un delirio dionisiaco, e stramazza al suolo.

Elettra rannicchiata sulla soglia

Se non sento? Se non sento?

La musica? Esce da me stessa. I mille
che portano le fiaccole, e i cui passi –
interminabile teoria di passi –
fanno ovunque la terra rimbombare
sorda, tutti mi attendono: so bene
che tutti attendono, perch'io la danza
devo condurre, e io non posso: vasto,
sconfinato l'oceano mi sommerge
le membra col suo peso, e io non posso
levarmi!

[...]

*Elettra si è alzata. Discende dalla soglia. Ha gettato indietro il capo come una menade.
Alza le ginocchia, stende le braccia, è una danza senza nome quella in cui procede.*

[...]

Elettra si arresta, la fissa con gli occhi sbarrati

Taci e danza. Qui accorrete
tutti! Unitevi tutti! Io porto il peso
della gioia, e davanti a voi qui danzo.
Chi è come noi felice, altro non deve
che tacere e danzare!

*Muove ancora alcuni passi del più spasmodico trionfo e stramazza a terra*²⁶.

und sagt: Ich habe ihm das Beil nicht geben können! Sie sind gegangen und ich habe ihm das Beil nicht geben können. Es sind keine Götter im Himmel! Abermals ein furchtbares Warten. Da tönt von drinnen, gellend, der Schrei der Klytämnestra. Elektra schreit auf wie ein Dämon: Triff noch einmal!», Id., Gesammelte Werke, Dramen II, cit., p. 229.

²⁵ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 141. «Es ist ein namenloser Tanz», Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., p. 233.

²⁶ Id., *Elettra*, 1999, cit., p. 141. «Elektra auf der Schwelle kauern. Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch auch mir heraus. Die Tausende, die Fackeln tragen und deren Tritte, deren uferlose Myriaden Tritte überall die Erde dumpf dröhnen machen, alle

La danza di Elettra, oggetto di grande attenzione da parte della critica, non rappresenta, come sperato, la celebrazione della vittoria e la riconciliazione con gli dèi, ma si trasforma presto in un rituale spasmodico e folle, nel rito forsennato di una menade che finisce con la sua autodistruzione²⁷. Il ballo tanto atteso non diventa una danza collettiva e partecipata, i cui componenti riproducono uno schema sociale ordinato, ma si trasforma in una celebrazione della disperazione, nella quale la protagonista, in uno straniamento estatico, si isola dal resto mondo²⁸. La danza quindi, ora non più erotico-decadente alla Salomè, ma demoniaco-dionisiaca secondo lo spirito del mito antico, rappresenta a pieno «la dissoluzione dell'io della donna nell'ambiente che la circonda, il vorticare rapido verso la morte»²⁹. La morte di Elettra non appare quindi tanto come un segno di vittoria, ma piuttosto come il trionfo di una tragica impotenza, di un'ambivalenza dionisiaca irrisolta che rimanda a pieno allo spirito e alla cultura del suo tempo³⁰.

4. Conclusioni

Già da una prima lettura del dramma ciò che colpisce è senza dubbio la sofferenza, il dolore disumano di Elettra, la violenza estrema che governa l'intera opera. Considerando infatti la violenza come danno o distruzione intenzionale di un individuo per mano di un altro³¹, appare evidente che il dramma hofmannsthaliano ne sia una completa rappresentazione.

In un clima di cambiamento e innovazione, in cui l'arte trasforma i suoi canoni e la psicoanalisi si fa strada nell'indagine della psiche, Hofmannsthal presenta la riscrittura di un mito che si sposa bene con le tendenze del fine secolo viennese, e rappresenta la sua eroina discostandosi molto dal modello classico greco. Attraverso la struttura performativa della tragedia, ora in una forma in netto contrasto con la concezione goethiana di classicità, egli non solo apre lo

warten sei auf mich: ich weiß doch, daß sie alle warten, weil ich die Reigen führen muß, und ich kann nicht, der Ozena, der ungeheure, der zwanzigfache Ozean begräbt, mir jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich nicht heben! [...] *Elektra hat sich erhoben. Sie schreit von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet.* [...] *Elektra bleibt stehen, sieht starr auf sie hin Schweig, und tanze. Alle müssen herbei! Hier schließt euch an! Ich trag die Last des Glückes, und ich tanze vor euch her. Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen! Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes uns stürzt zusammen»,* Id., *Gesammelte Werke, Dramen II*, cit., pp. 233-234.

²⁷ F. Cercignani, *Elettra e la prigioniera dell'io. La tragedia e il "libretto" di Hofmannsthal*, «Studia Austriaca», XIV, 2006, p. 55.

²⁸ H. R. Brittnacher, *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*, De Gruyter, Köln 2002, p. 158.

²⁹ Buglioni, *La Grecia di Hofmannsthal*, cit., p. 51.

³⁰ E. Raponi, *L'Elettra (1903) di Hugo von Hofmannsthal tra Sofocle e D'Annunzio*, «Studia Austriaca», XXI, 2013, pp. 153-154.

³¹ J. Wertheimer, *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*, Athenäum, Frankfurt a. M. 1986, p. 10.

spazio a interrogativi e riflessioni, ma ripropone il mito nella sua forma primordiale, selvaggia, fondendo la dimensione istintuale-animalesca a quella artistica-apollinea. Il racconto, seppur in una nuova veste, di un 'già noto' incoraggia così la riflessione non solo sull'incontro-scontro tra individuo e società, ma tanto anche sui contrasti interni all'animo umano³².

³² Buglioni, *La Grecia di Hofmannsthal*, cit., p. 48.

Visioni di Salomè. L'orrore del sogno in un frammento teatrale di Pessoa

Andrea Ragusa

Abstract: I drammi statici di Fernando Pessoa – attualmente se ne conoscono quattordici, tutti incompiuti e frammentari, eccetto *Il marinaio* – sono uno specchio dell'eteronimismo che ne caratterizza, in senso ampio, l'intera opera. Un teatro di parola, di situazione più che di azione, che si concretizza in una sovrapposizione dialettica del piano interiore con quello esteriore e in un meccanismo che attraverso il ricorso al sogno, come strumento attivo della creazione poetica, genera mistero e orrore. I frammenti di *Salomé*, dramma composto probabilmente nel periodo 1917-1918, sono un esempio altamente significativo non solo della tendenza statica/estatica di Pessoa, ma anche della necessità di rappresentare in varie declinazioni il «sottile terrore intellettuale» che costituisce la sua vocazione drammatica.

Non si tratta di sopprimere la parola articolata, ma di dare alle parole all'incirca la stessa importanza che hanno nei sogni.
Antonin Artaud, *Il teatro e la crudeltà*

Fernando Pessoa si definiva «poeta drammatico» e dal teatro fu a suo modo soggiogato, preoccupandosi sempre di mantenere un esclusivo e rigoroso equilibrio tra «l'esaltazione intima del poeta e la spersonalizzazione del drammaturgo»¹, come scrisse in una lettera all'amico e biografo João Gaspar Simões nel dicembre del 1931. Atipico, indubbiamente estatico oltre che statico, il suo teatro ha anche (forse soprattutto) la funzione di un'officina parallela all'emergere della moltitudine poetica su cui fonda l'eteronimismo, il territorio metapoetico che egli stesso definì «drama em gente» e su cui, non a caso, edifica tutta la propria parabola letteraria. L'insieme dei drammi statici di Pessoa finora

¹ Cfr. F. Pessoa, *Correspondência (1923-1935)*, edição de M. Parreira da Silva, Assírio & Alvim, Lisboa 1999, p. 255.

rinvenuti (oltre a *O Marinheiro. Drama Estático Em Um Quadro*², l'unico compiuto e pubblicato in vita), consiste in un nucleo frammentario e disorganico di tredici opere³, che sono per la maggior parte abbozzi lirici, in cui il velo che separa personaggio e drammaturgo si fa sottilissimo, fino a sparire quasi del tutto.

Gli autografi di *Salomé*, catalogati e conservati presso la Biblioteca Nacional de Portugal (BNP/E3), sono un insieme di nove frammenti (manoscritti e dattiloscritti), uno dei quali (11¹³-S-1) redatto sul retro di una lettera commerciale datata 9 marzo 1914, dove peraltro si trova l'indicazione del titolo (*Salomé*): è quindi ragionevole pensare che tutti i testi relativi a quest'opera siano stati composti dopo tale data⁴, e molto probabilmente nel periodo 1917-1918⁵. Nell'ordinazione effettuata da Teresa Rita Lopes, tre frammenti (di cui uno in versi) vengono separati dal dramma, scollegati dal resto dell'intreccio e intesi come «*fragments epars*»⁶. Gli stessi frammenti sono ordinati in altra maniera nella più recente edizione critica del *Teatro estático*, dove tutta la sequenza è quasi totalmente sovvertita, si sciolgono le abbreviazioni e si trascrivono alcune parti omesse nell'edizione pubblicata da Lopes⁷. Tuttavia, sebbene dalle lettere e dagli abbozzi di progetti letterari emergano esplicitamente la volontà e l'intenzione di comporre e forse pubblicare un certo numero di testi drammatici, non esistono indicazioni definitive da parte dell'autore sulla struttura e sulla compiutezza di questo dramma.

Pur essendo innegabile che, per la sua *Salomé*, Pessoa tragga ispirazione dalle altre *pièces* che la precedettero, è altrettanto indiscutibile che la manipolazione della figura biblica e, in particolare, la rivisitazione di una femminilità perversa furono temi non estranei al gruppo di *Orpheu*, come non lo fu, per Pessoa e in particolare per il suo teatro, il ricorso al sogno che si fa storia: in questo senso, *Salomé* è a tutti gli effetti un testo pessoano, che si serve di strumenti identici a quelli che caratterizzano anche il resto del teatro statico. Sebbene tra questi drammi si mantenga il filo conduttore statico/estatico, un discorso specifico, anche in termini intertestuali, merita di essere fatto per *Salomé*. Non solo per la sua vici-

² Di questo dramma esistono anche diverse versioni italiane, tra cui quelle di Antonio Tabucchi (*Il marinaio. Dramma statico in un quadro*, Einaudi, Torino 1988 e successive ristampe), Marco Bruno (*O Marinheiro/Il marinaio*, Pasian di Prato, Campanotto 2007) e Virginia Caporali (in *La vita non basta: racconti, favole e altre prose fantastiche*, Vertigo, Roma 2010, pp. 157-177).

³ Si tratta dei frammenti delle seguenti *pièces*: *Dialogo no Jardim do Palacio, A Morte do Principe, As Cousas, Dialogo na Sombra, Os Emigrantes, Inercia, Os Estrangeiros, A Cadella, Sakyamuni, Salomé, A Casa dos Mortos, Calvario e Intervenção Cirúrgica*. Cfr. F. Pessoa, *Teatro estático*, edição de F. de Freitas e P. Ferrari, com a colaboração de C. J. Fischer, Tinta-da-China, Lisboa 2017. Tutte le citazioni dei titoli e dei testi in portoghese si riportano nella grafia originale secondo la versione semidiplomatica dei curatori di questa edizione.

⁴ La lettera ha l'intestazione della società Lavado, Pinto & Companhia. Cfr. *ivi*, p. 317. Va anche ricordato che il giorno precedente, l'8 marzo 1914, viene indicato dal poeta come data del «*dia triunfal*» che coincide con la deflagrazione degli eteronimi Caieiro, Reis e Campos.

⁵ Questa proposta di datazione è suggerita da Freitas e Ferrari. Cfr. *ivi*, p. 19.

⁶ T. R. Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris 1977, pp. 522-523.

⁷ Pessoa, *Teatro estático*, cit., pp. 175-183 e 266-269.

nanza a *Il marinaio*, nel concentrarsi su una realtà di sogno che viene presentata come indicibile, ma anche per la sua appartenenza a un filone molto frequentato dai poeti portoghesi tra Otto e Novecento, che rivisitano il mito alla luce delle *Erodiade* di Flaubert e Mallarmé e della *Salomé* di Wilde, valorizzandone – più che i gesti – la lacerazione e il paesaggio interiore, insieme all'essenza di colpa e perversione di cui è paradigmatica portatrice. Tale prospettiva si intravedeva già in alcuni sonetti di Antero de Quental, poi in Camilo Pessanha⁸, Eugénio de Castro e Roberto de Mesquita⁹, ma è all'interno del gruppo di *Orpheu* che si fa costante e organico l'interesse per questo modello, al punto tale che in ognuno dei due numeri della rivista risulta presente una Salomé o qualche figura con tratti molto affini. Al di là dello pseudonimo Violante de Cysneiros usato da Armando Côrtes-Rodrigues (che rispecchia il medesimo modello di ambiguità), il tema della donna-incanto, parallelamente a quello dell'androginia, è frequentato da Alfredo Pedro Guisado, José de Almada Negreiros, Ronald de Carvalho, Ângelo de Lima e Mário de Sá-Carneiro: ed è senza dubbio quest'ultimo, protagonista di prima grandezza nel panorama del modernismo portoghese (e di *Orpheu*, la rivista che ne riassume perfettamente l'essenza), a condensarne l'immagine e l'ambiguità del corpo e dei gesti in una sintesi che dialoga maggiormente con quella del personaggio del dramma pessoano¹⁰.

La *Salomé* di Fernando Pessoa, pur inserendosi nel filone della rilettura novecentesca e di quella modernista, imbocca percorsi del tutto autonomi e si sviluppa, dal punto di vista sia tematico, che linguistico e dialettico, in una direzione coerente con tutta la produzione del poeta, mantenendo un particolare contatto con il nucleo centrale de *Il marinaio*, ma anche con il personaggio tragicamente sacrificale di Sakyamuni, così come raffigurato nell'omonimo abbozzo di dramma, e con la 'malattia' dei sogni del protagonista de *A Morte do Principe*. Alla rivisitazione del mito di Salomé si associa il rilievo quasi medianico assegnato alla capacità sovvertitrice del sogno e dell'immaginazione, che diventano, di fatto, gli elementi costitutivi e fondativi del testo. Le parole della protagonista provengono da una voce che sembra essere ultraterrena e la narrazione procede per affermazioni perentorie e irrevocabili come postulati biblici:

Dizem que sou a maravilha, mas eu não sei quem sou. Habita em mim um fluido de desastres que cahe sobre as epochas futuras como uma chuva que é nevoeiro. Mas eu sou a adormecida.
Morreriam milhares só por beijar minhas mãos. Milhares deixariam seus lares só por ouvir a própria voz chamar-me a mim princeza. Pelo meu desprezo

⁸ Cfr. P. Morão, *Salomé e outros mitos. O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e "Orpheu"*, Cosmos, Lisboa 2001, pp. 17-18 e 26-48.

⁹ Cfr. M. Rei, *Convergenze: Eugénio de Castro, Roberto de Mesquita e l'Hèrodiades di Flaubert*, in Id., *Impressões do Crepúsculo. Studi sulla letteratura portoghese di fine Ottocento*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 2012, pp. 105-118.

¹⁰ Cfr. B. Gori, *Una letteratura da manicómio. "Orpheu" nei giornali e nelle riviste portoghesi del 1915*, Edizioni dell'Urogallo, Perugia 2015, pp. 113-311.

visivel trocariam muitos todos os amores que lhes foram dados, e até aquelas que desejariam. Sou fatal como as noites e os outomnos, e no meu coração ha já uma saudade de todos quantos matarei¹¹.

Il tratto caratteristico e immediato di questa Salomè, al di là della sinistra bellezza e dell'aura fatale in cui è avvolta, è ciò che in lei «abita», il «fluido di disastri» che riesce a ridurre alla passività tutti gli esseri che la sfiorano. La sua figura è accattivante in atto, intimidatoria e mortale in potenza, ma lo è sempre in relazione alla sua natura 'dormiente', più che al suo effettivo agire, e la sua parola prospetta visioni diverse a seconda di chi si trova dinanzi. Il suo racconto rafforza il valore di verità insito nel sogno, in un continuo oscillare tra costruzione, distruzione e ricreazione di fatti che solo in apparenza sembrano essere reali. In questo senso, è importante tenere conto del peso e dell'importanza della riflessione teorica di Pessoa, che eleva il sogno a paradigma del concetto di arte, come egli stesso sottolinea nei suoi scritti di estetica: «Chi volesse riassumere in una parola la caratteristica principale dell'arte moderna la troverebbe, perfettamente, nella parola sogno. L'arte moderna è arte del sogno»¹².

La storia sognata da Salomè si sviluppa e si proietta materialmente verso l'esterno in virtù del suo escludersi dalla vita, e sono proprio l'atto e la volontà del «sognare a voce alta» a capovolgere piano interiore e piano esteriore: «Quero sonhar comvosco em voz alta, e que a minha voz teça com as vossas o casulo de uma historia em que nos fechemos da vida»¹³. Va notato che il sostantivo portoghese «casulo», che indica lo stato larvale di alcuni insetti e in particolare del baco da seta (it. *bozzolo*), in stretta relazione con il verbo 'tecer' (*tessere, ordire*), rafforza il valore intensivo di 'fechar-se' (*chiudersi*), di cui Pessoa fa un singolare uso tramite la forma pronominale unita alla preposizione articolata 'da' (*della/dalla*) senza l'aggiunta di un elemento rafforzativo (*fora* o *dentro*), dando all'intero costruito un'accezione per cui, nella traduzione italiana, al riflessivo *chiudersi* risulta tuttavia preferibile aggiungere l'avverbio. Questo 'chiudersi fuori' è, sì, un 'escludersi' (*ex-claudere*) dalla vita, ma è allo stesso tempo un 'chiudersi dentro' il bozzolo della storia, come in una roccaforte in cui generare e raccon-

¹¹ Pessoa, *Teatro estático*, cit., pp. 176-177. Si fornisce in nota, dopo i riferimenti bibliografici, la mia traduzione dei passi tratti da *Salomè* e dagli altri drammi statici di Pessoa, la cui pubblicazione è prevista per il 2023 presso l'editore Quodlibet: «SALOMÈ – Dicono che io sia la meraviglia, ma io non so chi sono. Abita in me un fluido di disastri che si posa sulle epoche future come una pioggia che è nebbia. Ma io sono l'addormentata. A migliaia morirebbero solo per baciare le mie mani. A migliaia lascerebbero la propria casa solo per sentire le loro voci chiamarmi principessa. Per il mio palese disprezzo, in molti darebbero tutti gli amori che hanno avuto e anche quelli che vorrebbero. Sono fatale come le notti e gli autunni, e nel mio cuore c'è già il rimpianto di tutti coloro che ucciderò».

¹² F. Pessoa, *Pagine di estetica. Il gioco delle facoltà critiche in arte e in letteratura*, a cura di M. Petrelli, Quodlibet, Macerata 2006, p. 65.

¹³ I curatori dell'edizione portoghese hanno scelto di riportare in appendice questo fondamentale frammento, che era invece parte integrante della ricostruzione testuale fatta da Lopes. Cfr. Pessoa, *Teatro estático*, cit., p. 267. «Voglio sognare con voi a voce alta, e che la mia voce ordisca, insieme alle vostre, il bozzolo di una storia in cui ci chiudiamo fuori dalla vita».

tare un'altra vita mediante gli strumenti del sogno. Da tale angolazione, i fatti che sembrano accadere acquisiscono immediatamente un altro valore, un nuovo senso, in cui l'oggetto esteriore non è che uno spettro di quello interiore¹⁴, dove la menzogna apparente si fa verità reale.

Il nucleo centrale della storia sognata da Salomé e dalle sue ancelle (abbozzate con le sigle A, A¹ e A²) è la predicazione del Battista, di cui la protagonista si attribuisce anche la paternità del nome («Esse homem chamava-se João, porque no meu sonho se chama João»)¹⁵, ma la vicenda narrata acquisisce verità soltanto nei termini in cui la volontà è in grado di proiettare il sogno nella dimensione esteriore, come cosa vera e reale:

Salomé – Quero, com todo o meu sonho, que este sonho seja verdadeiro. Quero que fique verdade no futuro, como outros sonhos são verdades no passado. Quero que homens morram, que povos sofram, que multidões rujam ou tremam; porque eu tive este sonho. Quero que o propheta que imaginei crie um deus e uma nova maneira de deuses, e outras coisas, e outros sentimentos, e outra coisa que não seja a vida. Quero tanto sonho que ninguém o possa realizar. Quero ser a rainha do futuro que nunca haja, a irmã dos deuses que sejam amaldiçoados, a mãe virgem e esteril dos deuses que nunca serão¹⁶.

La figura di Giovanni viene quindi plasmata in sogno prima ancora di essere definita come vittima, poiché alla storia sognata si fonde il destino di un'altra vittima 'concreta', del tutto estraneo a quello del profeta. Si può anzi dire che la realtà esteriore, quella del palazzo del tetrarca della Galilea, irrompa letteralmente sulla scena del sogno per mezzo di un grido notturno, ponte tra due piani che iniziano a compenetrarsi in modo improvviso e sinistro:

Salomé – O que é esse grito na noite, lá em baixo?

A – Trouxeram ao Tetrarcha a cabeça de um bandido.

Salomé – Tragam-me a cabeça do bandido. Tragam-ma numa salva de ouro.

Salomé – De quem é essa cabeça?

X – De um bandido que matava nas aldeias.

¹⁴ Secondo Taine «la percezione esterna è un sogno interno». Cfr. H. Taine, *De l'intelligence*, Librairie Hachette, Paris 1870, vol. II, p. 13. L'osservazione viene ripresa nel recente volume (da cui cito) di Roberto Cescon, *Di tutti e di nessuno. Una poetica della specie?*, Industria & Letteratura, Massa 2022, p. 12.

¹⁵ Pessoa, *Teatro estático*, cit., p. 179. «Quell'uomo si chiamava Giovanni, perché nel mio sogno si chiama Giovanni».

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 180. «Voglio, con tutto il mio sogno, che questo sogno sia vero. Voglio che resti come verità nel futuro, come altri sogni sono verità nel passato. Voglio che gli uomini muoiano, che i popoli soffrano, che le folle strepitino e tremino, perché ho fatto questo sogno. Voglio che il profeta che ho immaginato crei un dio e una nuova maniera di concepire gli dèi, e altre cose, altri sentimenti, e un'altra cosa che non sia la vita. Voglio un sogno così grande che nessuno riesca a realizzarlo. Voglio essere la regina di un futuro che mai sarà, sorella di dèi maledetti, madre vergine e sterile degli dèi che mai saranno».

Salomé – Não quero que seja de um bandido que matava nas aldeias. Quero que seja de um santo que creasse deuses.

X – Era de um bandido que matava nas aldeias¹⁷.

L'insistenza dello schiavo (x), portatore di un tentativo di smentita inaudito e inconcepibile, è anche la ragione che ne provoca il brutale sacrificio sull'altare del sogno, per ordine e volontà della stessa Salomé e per mano del capitano delle guardie: «Esse homem desmentiu-me. Quero que matteis esse homem»¹⁸. La sua uscita di scena coincide e si confonde, peraltro, con l'ingresso di Erode, anch'egli, come lo schiavo, portatore di un atteggiamento contraddittorio, che però giunge in un contesto ormai capovolto:

Herodes – Que novo sonho é este, ou que novo capricho? Que malicia fez que se trouxesse aqui esta cabeça que pedi que me fôsse levada? Quem a desviou dos meus olhos para os teus?

Salomé – É a cabeça de um bandido que matava nas aldeias.

Herodes – Não é. Esta é a cabeça de um santo que estava a crear deuses pelos desertos. Mandeí-o matar e quiz que me trouxessem a sua cabeça. Porque foi que a pediste?

Salomé – Porque foi que a pedi? Porque foi que a pedi? Não sei. Não sei. Que foi isso que dissestes, senhor, que me tira a alma toda do coração. Não digaes que me dissestes a verdade porque isso é demais para o meu sonho. Ah, que talvez o sonho não crie mas veja, e não faça senão o que adivinha. Aquella cabeça era de um santo que andava nos desertos?¹⁹

È questo il punto di flesso trasformativo del dramma. La figura inumana della protagonista impone, attraverso la narrazione del proprio sogno, una realtà capace di soppiantare la precedente, travalicando il fatto per creare una dimensione separata e contraria rispetto a quella iniziale. Come accade nel momento finale de *Il marinaio*²⁰, l'orrore pervade in un crescendo tutto lo spazio, quello

¹⁷ *Ibidem*. «SALOMÈ – Cos'è stato questo grido nella notte, là sotto? / A – Hanno portato al Tetrarca la testa di un bandito. / SALOMÈ – Portatemi la testa del bandito. Portatemela su un vassoio d'oro. / SALOMÈ – Di chi è questa testa? / X – Di un bandito che uccideva nei villaggi. / SALOMÈ – Non voglio che sia di un bandito che uccideva nei villaggi. Voglio che sia di un santo che creava dèi. / X – Era di un bandito che uccideva nei villaggi».

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 181. «Quest'uomo mi ha contraddetto. Voglio che uccidiate quest'uomo».

¹⁹ *Ibidem*. «ERODE – Che nuovo sogno è questo, o che nuovo capriccio? Quale malizia ha permesso che si portasse qui la testa che avevo ordinato di consegnare a me? Chi l'ha sottratta ai miei occhi per offrirla ai tuoi? / SALOMÈ – È la testa di un bandito che uccideva nei villaggi. / ERODE – Non è vero. È la testa di un santo che creava dèi nel deserto. L'ho fatto uccidere e ho ordinato che mi consegnassero la sua testa. Perché hai chiesto che venisse portata a te? / SALOMÈ – Perché l'ho chiesto? Perché l'ho chiesto? Non lo so. Non lo so. Come mai ciò che avete appena detto, mio signore, mi strappa tutta l'anima dal cuore? Non ditemi che è vero, perché sarebbe troppo per il mio sogno. Ah, magari il sogno non crea, ma vede, e non fa altro che indovinare. Quella era la testa di un santo che errava nei deserti?».

²⁰ «Oh, que horror, que horror intimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz fallar e sentir e pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciencia da

esteriore e quello interiore, e la parola, soffocata, risulta ormai impossibile, insensata, terribile. È lo stesso Pessoa, in una nota redatta in inglese, a descrivere il terrore in cui è avvolto il nodo cruciale del dramma delle vegliatrici, riflessione senza dubbio adeguata anche per l'epilogo di *Salomé*: «The end of this piece contains the subtlest intellectual terror ever seen. A leaden pall falls over the three figures and makes them speak on when they have no wish to speak, nor any reason for speaking»²¹.

La Salomé pessoana, come le vegliatrici, resta intrappolata nella proiezione del sogno, ostaggio della parola che, rendendolo esplicito, lo ha reso anche esteriore. La forza della materia sognata si fa quindi a tal punto concreta da trascinarla in un abisso identico a quello delle tre fanciulle che sognano il marinaio, frustrando anche la vocazione al sogno che ne connota l'essenza drammatica. Come in un processo alchemico che sfugge di mano a chi l'ha praticato, il «terrore intellettuale» disarmo il personaggio, rendendo impraticabile anche l'unica manifestazione esteriore della sua percezione interiore – la parola stessa – come essa dichiara in un tono dolorosamente angosciato: «Succede qualquer coisa de tam terrivel que não sei como fallar»²². Le considerazioni finali di fronte agli effetti del sogno infondono al discorso della protagonista una sfumatura che risulta in parte mistico-contemplativa e in parte persino tribale:

Salomé – Eu bem sabia. Eu bem sabia. Não se pode sonhar sem Deus saber. A minha mentira era verdade. Era certo que no deserto havia um santo que chamava por um deus novo, um deus triste como as rochas e sósinho como as grandes planuras. Eu bem sabia que alguém haveria de querer um deus que conhece os sonhos e tem pena dos que não teem nada.

Vou fazer como se estivesse num festim. Vou bailar á roda da tua cabeça até cahir sem vida. Vou dançar no funeral das coisas que morreram com a tua vida. Vê, vou fazer um bailado ao luar, para dizer tudo. Vou dizel-o com o meu corpo, porque a minha alma está posta pela minha pelle²³.

vida...». Cfr. *ivi*, p. 47. «Oh, che orrore, che orrore intimo ci stacca l'anima dalla voce, e le sensazioni dai pensieri, e ci fa parlare e sentire e pensare quando tutto in noi chiede silenzio e il giorno e l'incoscienza della vita...».

²¹ Cfr. F. Pessoa, *Obra Poética*, organização, introdução e notas de M. Aliete Galhoz, Nova Aguilar, Rio de Janeiro 1960, p. 757.

²² Pessoa, *Teatro estático*, cit., p. 183. «Succede qualcosa di così terribile che non so come parlare».

²³ *Ibidem*. «SALOMÈ – Ecco, lo sapevo, lo sapevo. Non si può sognare senza che Dio lo sappia. La mia menzogna era la verità. Era vero che nel deserto c'era un santo che invocava un dio nuovo, un dio triste come le rocce e solo come le grandi pianure. Sapevo bene che qualcuno avrebbe voluto un dio che conosce i sogni e che ha pena di coloro che non hanno niente. / Farò come se mi trovassi a un festino. Ballerò intorno alla tua testa fino a cadere a terra senza vita. Danzerò al funerale delle cose che sono morte insieme alla tua vita. Guarda, farò un balletto al chiar di luna, per dire tutto. Lo dirò con il mio corpo, perché la mia anima è posta nella mia pelle». Questo frammento si trova in chiusura sia nell'ordinazione di Lopes che in quella di Freitas e Ferrari.

Anche in questo caso, come in molti altri luoghi dell'opera di Pessoa, l'ossimoro 'dialettico' emerge come figura dominante, e al termine contraddittorio si unisce il suo contrario, determinando l'avvenuto e definitivo capovolgimento dei piani²⁴: la 'menzogna' si fa 'verità', l'anima si esprime attraverso il corpo e il 'mito', fatto sogno, diventa in atto il «nulla che è tutto»²⁵, quindi anche l'unica realtà plausibile e accettabile. Se essere 'altro' è il motore della continua ricerca di Fernando Pessoa, nel dramma di Salomè, che si chiude «fuori dalla vita», si condensa un esempio altamente simbolico e sublime di una tendenza fondamentalmente speculare al meccanismo su cui poggiano l'essenza artistica e la vocazione immaginativa di Pessoa, di cui il teatro è spettro, immagine, simulacro.

²⁴ Si vedano, a questo proposito, le illuminanti osservazioni di Jakobson e Stegagno Picchio sulla poesia *Ulysses*. Cfr. R. Jakobson e L. Stegagno Picchio, *Os oximoros dialécticos de Fernando Pessoa*, in R. Barthes et al., *Linguística e literatura*, Edições 70, Lisboa 1976, pp. 21-56.

²⁵ Cfr. F. Pessoa, *Messaggio*, a cura di G. Lanciani, Mondadori, Milano 2014, p. 31.

Performing the «miasma» of Indian Partition. Terror and romance in Howard Brenton's *Drawing the Line*

Elena Spandri

Abstract: Andato in scena all'Hampstead Theatre nel dicembre 2013 con la regia di Howard Davies, *Drawing the Line* racconta la drammatica vicenda della partizione del subcontinente indiano nei due stati separati di India e Pakistan nel 1947 a opera del governo coloniale. Apprezzato autore di drammi storici, Brenton si concentra sulla figura di Cyril Radcliffe, il giudice inviato in India dal primo ministro britannico per tracciare confini politici e culturali in un territorio geograficamente e storicamente unito, che l'atto della Partizione trasformerà in un vero e proprio teatro di guerra. Il contributo analizza l'uso del dramma storico contemporaneo come spazio di denuncia della violenza dell'impero britannico e di demistificazione di vecchi e nuovi orientismi.

I was struck with wonder that there had really been a time, not so long ago, when people, sensible people, of good intentions, had thought that all the maps were the same, that there was a special enchantment in lines. They had drawn their borders, hoping perhaps that once they had etched their border upon the map, the two bits of land would sail away from each other like the shifting tectonic plates of the ancient Gondwanaland.

Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*

1. *A terrible what-if of history*

Unbiased at least he was when he arrived on his mission,
Having never set eyes on this land he was called to partition
Between two people fanatically at odds,
With their different diets and incompatible gods.
'Time', they had briefed him in London, 'It's short'. It's too late

Elena Anna Spandri, University of Siena, Italy, elena.spandri@unisi.it, 0000-0003-2593-593X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elena Spandri, *Performing the «miasma» of Indian Partition. Terror and romance in Howard Brenton's Drawing the Line*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7.10, in Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (edited by), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, pp. 115-129, 2023, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0278-7, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

For mutual reconciliation or rational debate:
 The only solution now lies in separation.
 The Viceroy thinks, as you will see from his letter,
 That the less you are seen in the company the better,
 So we've arranged to provide with other accommodation.
 We can give you four judges, two Moslem and two Hindu,
 To consult with, but the final decision must rest with you'.

Shut up in a lonely mansion, with police night and day
 Patrolling the garden to keep assassins away,
 He got down to work, to the task of settling the fate
 Of millions. The maps at his disposal were out of date
 And the Census Returns almost certainly incorrect,
 But there was no time to check them, no times to inspect
 Contested areas. The weather was frightfully hot,
 And a bout of dysentery kept him constantly on the trot,
 But in seven weeks it was done, the frontiers decided,
 A continent for better or worse divided.

The next day he sailed for England, where he quickly forgot
 The case, as a good lawyer must. Return he would not,
 Afraid, as he told his Club, that he might get shot¹.

Auden's 1966 poem on Partition provides a fruitful point of entry into the way the division of the Indian subcontinent into the two separate nation-states of India and Pakistan that accompanied decolonization has been (or may be) perceived from a Western cosmopolitan perspective. The poem focuses on Cyril Radcliffe, the British judge who was catapulted from London to Delhi to demarcate the territorial border between the two nations, in July 1947, and captures both the sense of urgency and the sloppiness of the operation that legitimized what Stanley Wolpert has aptly termed Britain's «shameful flight» from India immediately after independence². Historical accuracy notwithstanding, the poem reiterates a recurrent colonial rhetoric that essentializes India and portrays it as a site of religious fanaticism, unbridgeable gulphs between Hindu and Muslim communities, and ingrained civilizational conflicts («Between two people fanatically at odds, / With their different diets and incompatible gods»). At the same time, drawing attention to an anti-heroic imperial functionary crushed by anxiety and diarrhea in the face of the huge responsibility fallen on him («the task of settling / the fate of millions»), the poem ostensibly advocates an anticolonial agenda attuned to a world in which decolonization was still an incomplete project.

¹ W. H. Auden, *Partition* (1966), in Id., *City Without Walls*, Faber & Faber, London 1969, pp. 86-87.

² S. Wolpert, *Shameful Flight. The Last Years of the British Empire in India*, Oxford University Press, Oxford 2006.

In 2013 prominent British playwright Howard Brenton addressed the topic of Partition in similar terms in *Drawing the Line*, a two-part vibrant play directed by Howard Davies and first performed at London Hampstead Theatre on 3 December. Despite the gloomy aura attached to the historical events dramatized on stage, the director opted for a colorful and lush production, reminiscent of India's dazzling exotic atmosphere, which did not disdain orientalist touches and accounted for the play's successful reception³. The essay situates *Drawing the Line* in the context of Brenton's longstanding engagement with historical theatre and reflects upon the aesthetic and political implications of the marginal role assigned to violence in the drama. It argues that the play performs a postcolonial discourse on South-Asian history, in which cosmopolitan notions of Britishness, Anglo-Indian relations, and colonial rule are interrogated through an ambiguous dramatic irony that, on the one hand, deplors British ineptitude in handling the Partition process and, on the other hand, represents Partition as a colossal tangle of public and private complicities which mitigates the Raj's responsibilities and tacitly subscribes to a consolatory determinism. Indeed, the play depicts Cyril Radcliffe as «an honorable man» and extensively dwells on the *liaison* between the soon-to-be India Prime Minister Jawaharval Nehru and Viceroy Mountbatten's wife Edwina, offering it as an allegory of Britain's abiding commitment to India's national destiny as a free modern country. Conversely, it sidesteps Partition genocidal implications, thus shunning its most intractable humanitarian aspects and somewhat implying that violence and terror were the inevitable cost of Indian independence.

Brenton's hesitation is registered in the poignant definitions of Partition he offered when he was interviewed at the play *première*: «a miasma» and «a terrible what-if of history»⁴. His ambivalent and inquisitive take stems from two distinct sources, one aesthetic and one historiographical. The first is a Brechtian concept of epic theatre as dramatization of historical materials that inhibits identification and encourages audiences to supplement their own interpretation⁵. The second is responsiveness to an updated historical sensitivity that detects in the catastrophe of Partition shared political responsibilities and analyzes its

³ On the play's use of orientalist tropes see V. Cantoni, «An honourable man». *Stereotypes of Britishness facing the colonised 'other' in Howard Brenton's Drawing the Line*, in S. A. Brioschi, M. De Pietri (a cura di), *Visioni d'Oriente. Stereotipi, impressioni, rappresentazioni dall'antichità a oggi*, Pavia University Press, Pavia 2021.

⁴ UK Asian <<https://www.youtube.com/watch?v=S6IKgn5BxLM>> (02/2022)

⁵ On Brenton's political theatre see J. Reinelt, *Bertolt Brecht and Howard Brenton: The Common Task*, «Pacific Coast Philology», 20, 1/2, 1985, pp. 46-52, J. Bull, *New British Political Dramatists*, Macmillan, London 1991, J. Kelleher, *Theatre Politics*, Methuen Drama, London 2009, C. Megson, *Modern British Playwriting: The 1970s, Voices Documents New Interpretations*, Methuen Drama, London 2012, A. Feldman, *Dramas of the Past on the Twentieth-Century Stage: In History's Wings*, Routledge, New York and London 2013, R. Hillman, *(Re)constructing Political Theatre: Discursive and Practical Frameworks for Theatre as an Agent for Change*, «New Theatre Quarterly», 31, 4, November 2015, pp. 380-396, V. Cantoni, *New Playwriting at Shakespeare's Globe*, Methuen Drama, London 2017.

long-term planetary reverberations⁶. Many different theories and timeframes have been expounded with respect to the genealogy of Partition. According to the ‘two-nations theory’, the creation of Pakistan responded to an endogenous nationalist project and was the «inevitable crystallization of the desire of the Muslims of the Indian subcontinent to remain a distinctive community, separate from the Hindu population around them»⁷. Other theories are exogenous and blame the British empire for not relinquishing the ‘divide and rule’ policy and for «tearing the two communities apart, disrupting the bonds that had joined them together for centuries»⁸. Still, when it comes to outlining the main traits of Partition, there appears to be general agreement on considering mass violence as one of its structural components. Partition was preceded and followed by both state and communal violence which was not only the result of drawing arbitrary borders between previously united communities, but also a means to split them up. One of the paradoxes of Partition was that what had initially been celebrated as the accomplishment of an emancipatory trajectory from colonial subalternity to democratic self-government (the so called ‘Nehruvian narrative’) turned into a collective trauma that released an unbelievable – though not unpredictable – amount of violence, killed and displaced millions of people, and destabilized the Indian subcontinent throughout the subsequent decades. Additionally, the creation of Pakistan as a buffer state guarding British interests from the threat of the Soviet Union ended up perpetuating a condition of neo-coloniality that Partition was originally meant to overcome. Notably, the emergence of modernity is fraught with similar ironies: the coextensive diffusion of slavery practices and human rights culture in the eighteenth-century Atlantic hemisphere, as well as the genocide of Native Americans by the newly constituted American Republic, provide all-too familiar examples of modernity’s tragic incongruity. Considering Partition as an exception might therefore be misleading. Undoubtedly, Partition was a complex historical and political event that shaped South-Asian societies and their sense of identity and one which does not lend itself to simplifications. As Yasmin Khan argues, «the Partition story had – and still has – for some Indians and Pakistanis a redemptive and undeniably nationalistic element, despite all the tragedy». Yet, «it is just too complex to be reduced down to a harrowing foundational myth of national sacrifice and victimhood – for either Pakistan or India – although that is what it can easily become»⁹.

⁶ See in particular Y. Khan, *The Great Partition. The Making of India and Pakistan*, Yale University Press, New Haven and London 2007, D. Gilmartin, *The Historiography of India Partition*, «Journal of Asian Studies», 74, 1, 2015, pp. 23-41, S. Jana, *Decolonization and Genocide: Re-Examining Indian Partition, 1946-1947*, «Holocaust and Genocide Studies», 36, 3, Winter 2022, pp. 334-352.

⁷ R. Roy, *South-Asian Partition Fiction in English*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, p. 13.

⁸ Roy, *South-Asian Partition Fiction in English*, p. 14.

⁹ Kahn, *The Great Partition*, Preface to the New Edition (2017), p. xxiii.

Although controversies about its diverse and somewhat unfathomable causes have not lost momentum after more than seven decades, the awareness of its connections with religious fundamentalisms and nationalist ideologies and of its relevance for contemporary global scenarios is shared by both European and Asian historians. In the late 1970s, the rise of subaltern and oral history allowed to gradually integrate the nationalistic outlook with regional and gender-inflected perspectives that filled significant gaps, namely the crucial role played by local communities and non-state agents in the use of terror and in the victimization of women¹⁰. The most significant shift in the perception of Partition has been a new focus on its genocidal connotations, which questions exceptionalist theories and enables a more thorough understanding of the role played by mass violence and ethnic cleansing in decolonizing and postcolonial societies¹¹. Predictably, the new historical perspective does not lighten the British empire's direct responsibility for the bloodshed, the casualties and the mass migrations ignited by Partition. Rather, it shows how the waning power of the Raj in the 1920s and 1930s, and the hasty loosening of its administrative and military control in the Summer 1947, engendered the preconditions for genocidal violence. «Today», writes Rituparna Roy, «the legacy of 1947 looms larger than ever before on the subcontinent. Partition has actually proved to be a trauma from which the subcontinent has never fully recovered»¹².

2. *You must not sell human suffering short*

In her sweeping study of South-Asian Partition fiction in English, Ratuparna Roy reports that, according to many historians, literature represented Partition better than official histories of the subcontinent¹³. Unquestionably, Partition has been a pervasive topic in Indian writing in English from the 1950s and has gone through substantial stylistic transformations, ranging from shocking realistic reportage to more nuanced accounts mediated by modernist and postmodern narratives techniques. Over time, Partition fiction has consolidated into a distinguished novelistic tradition, whose scope is not only realistic representation of the political and humanitarian disaster entailed in the decision to separate India from Pakistan, but also the exploration of its traumatic impact on individuals and communities, as well as of people's imaginative investment in national mythologies. Two different and equally pathbreaking novels such as Salman Rushdie's *Midnight's Children* (1980) and Amitav Ghosh's *The Shadow Lines* (1988) beautifully testify to the vitality and metamorphic potential of the genre in the twentieth century.

¹⁰ See Jana, *Decolonization and Genocide*.

¹¹ Jana, *Decolonization and Genocide*, p. 334.

¹² Roy, *South-Asian Partition Fiction in English*, p. 18.

¹³ Roy, *South-Asian Partition Fiction in English*, p. 21. See also A. Tickell, «How Many Pakistans?» *Questions of Space and Identity in the Writing of Partition*, «Ariel: A Review of International English Literature», 32, 3, July 2001, pp. 155-179.

Roy discusses three time-honored tropes of Partition novels: family losses due to communal violence, trainloads of refugees and corpses and, finally, arbitrary borderlines that divide previously united communities. If the first two are situational tropes evoking on-ground scenarios of terror and suffering, the third trope lends itself more easily to metaphorical treatment. As Ghosh's characters must sadly experience, *borderlines* that materialize the imagined communities of nations¹⁴, and define people geopolitically, are also *shadow lines*, since they promise a sense of belonging which is at best illusionary and at worst extremely dangerous¹⁵.

In light of this, what is the sense of dramatizing Partition's most contested act – namely, the hasty creation of an implausible and messy border between previously joined and culturally mixed communities dating back to 1947 – from an admittedly Western point of view, on a London stage in 2013? Is Brenton's choice of the topic a means to contrast national amnesia about the history of empire and take sides against a persisting «postimperial melancholia»?¹⁶ Does the play advocate «conviviality» (to borrow Gilroy's formula) or, antithetically, exhume colonial hostilities? Finally, given Brenton's habit of using Britain's past to question its present, how does *Drawing the Line* engage with British historical consciousness?

Any attempt to unravel this tangle of questions must necessarily begin from Brenton's account of the play's genesis. In a lively interview, the playwright provides a number of clues that help create a context for the drama and account for some dramaturgical choices¹⁷. In 2007 a Hollywood studio asked him to write a screenplay of Vikram Chandra's acclaimed novel *Sacred Games*. The writing went over five drafts and familiarized him with contemporary India. At that point, Brenton and his wife decided to visit Northern India for a couple of weeks and the tour took place right after the Mumbai 2008 terrorist attacks which devastated the city and caused further escalation of deep-seated tensions between India and Pakistan. By his own admission, in Mumbai Brenton's internalized imperialist way to look at a romantic and exotic India confronted the dark realities of a sub-continent still pestered by the legacy of Partition. He realized that «the border is well present in people's minds», inquired about how the procedure had been discharged in 1947, and discovered that the line had been materially traced on the map in five weeks by a British judge who knew nothing about cartography and even less about India, and who had probably been appointed to the task by Prime Minister Clement Atlee exactly on account of this:

¹⁴ On the connection between imagination and the rise of nationalism see B. Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, Verso, London and New York 1986.

¹⁵ Roy argues that *The Shadow Lines* «questions this idea of a nationhood consolidated through the baptism of wars», *South-Asian Partition Fiction in English*, p. 120.

¹⁶ P. Gilroy, *After Empire. Melancholia or Convivial Culture?*, Routledge, London and New York 2004.

¹⁷ J. Herman, *Playwright Howard Brenton on his new political play about Partition: Drawing the Line* (audio interview), *Theatre Voice*, 18 December 2013.

ANTONIA. On the spot in Downing Street! It's a great honour, Cyril.

RADCLIFFE. Yes.

ANTONIA. Tiny little problem, though. You know bugger all about India!

RADCLIFFE. Absolutely squelch!

They laugh.

Though, that's the reason why they've asked me. Atlee says the Government wants a fresh eye.

ANTONIA. Oh, Cyril, it will be a wonder. The beginning of an honourable end to Empire.

RADCLIFFE. It has to come. A new world.

ANTONIA. You are perfect for it.

RADCLIFFE. Well, I can try to offer a rational overview.

ANTONIA. To cut through.

RADCLIFFE. Gordian knot, yes. I'll be briefed intensely of course, the Viceroy's putting together a team for me¹⁸.

The play draws all sorts of irony from Radcliffe's weird combination of «innocence» and a quintessentially imperialist sense of entitlement that grants him the certainty he will be able to provide a rational perspective on the border issue only because he is a British judge: from Mountbatten's dismissive advice to «keep [his] virginity» and not «flirt with things Indian»¹⁹, to the judge's own posturing as a schoolboy who recites the list of the Raj's mischiefs in front of the leader of Indian National Congress, to show him his good intentions:

NEHRU. My dear Radcliffe, there have been adverse comments in the press about your, shall we say, innocence of India...

RADCLIFFE. ... Yes, of which I am all too painfully aware...

NEHRU. No, no, my dear fellow, the point is I welcome your impartiality.

RADCLIFFE. Thank you. And I assure you, I'm not wholly ignorant of the history of my country and yours. The massacre of Amritsar. The hangings at Ferozepur. The British Army's attacks on demonstrators during the salt-tax protest. These are blots on my country's reputation.

A silence.

NEHRU. Blots.

RADCLIFFE. Forgive me if I express myself inappropriately.

NEHRU. No, no, my dear fellow. The problem we all have is that, once blood is spilt, disputes between peoples, nations, religions become all but impossible to solve. But we have to act, somehow. It is a hard lesson: «Drive your cart and plough over the bones of the dead».

RADCLIFFE. William Blake²⁰.

¹⁸ H. Brenton, *Drawing the Line*, Nick Hern Books, London 2013, p. 9.

¹⁹ Brenton, *Drawing the Line*, p. 36.

²⁰ Brenton, *Drawing the Line*, p. 36.

While revising the most brutal episodes of British colonial rule in India and highlighting Indian politicians' impeccable British education for the spectators' sake, the dialogue unveils the deep ambiguity of Radcliffe's alleged 'innocence' (diplomatically rephrased by Nehru as impartiality), in that it shows how the judge's sympathetic indictment of colonial violence is grounded on anxieties about the morality of empire, rather than on political or humanitarian concerns about the effects of violence in the subcontinent. Where Nehru sees fratricidal conflicts and bloodshed past, present and future, Radcliffe sees «blots» on Britain's reputation as a great imperial nation. Here Brenton draws on a time-honored literary tradition of uncompromising civil servants who staunchly believe in Britain's civilizing mission («what is called the jolly old white man's burden»)²¹ and justify their lack of empathy by appealing to work ethics – from Conrad's absurd 'arlequins' who keep the machinery of empire going in the heart of African darkness, to Forster's and Orwell's Anglo-Indian imperial officers who pride themselves on spending their lives trying to mediate political and religious quarrels they don't understand:

CHRISTOPHER. There has to be a Muslim state...

RAO. How, by tearing the face of Mother India to bits?

RADCLIFFE. Stop this, stop this now. I have been sent to do a job, I will do it.

This is a time for hard heads. I must be logical.

RAO. But surely not indifferent, sir...

RADCLIFFE. Yes, indifferent! I cannot become emotional, I cannot. Dead women, children I cannot. It. I must rest before the meeting with advisers. I mean, I must go mightily to the lavatory. So...²².

The mixture of pathos and bathos, epitomized by Radcliffe's attempt to assert his authority over the quarrelsome delegates of the Border Commission in the middle of a dysentery fit, has been in Brenton's agenda ever since the beginning of his theatrical career. He addresses the question in both the 1986 Preface to *Plays: 1* and in the 1989 Preface to *Plays: 2*. In the former, the playwright advocates «clashes of style» and «tragical-comical», or «comical-tragical» effects as «attempts to get the theatre to be more real»²³. In the latter, he resumes the topic with reference to the closest antecedent to *Drawing the Line* from a thematic point of view, that is *The Romans in Britain* (1980). The play has been read as a transparent anti-imperialist epic since it dramatizes the Roman conquest, taking «a rooted, popular myth from the British consciousness», and rewrites it in terms of a terrifying «culture shock» that annihilates the Celts²⁴. Additionally, in keeping with Brenton's notion of historical theatre, the play unfolds a direct parallel with Britain's colonial history by setting the second part in con-

²¹ Brenton, *Drawing the Line*, p. 71.

²² Brenton, *Drawing the Line*, p. 60.

²³ Brenton, Preface to *Plays: 1*, Methuen, London 1986, p. x.

²⁴ Brenton, Preface to *Plays: 1*, Methuen, London 1986, p. vii.

temporary Ireland. Yet, unlike *Drawing the Line*, *The Romans in Britain* stages a great amount of cruelty and violence and features a «perverse» dramatic shape, «with a first half that is violent, dynamic and tragic, while the second one is elegiac, still and flooded with a hysterical, light-hearted, comic spirit»²⁵. In the Preface, Brenton vindicates an anticonventional choice that, in all evidence, in 1980 destabilized received ideas about style homogeneity and explains that, though hard to dramatize, playwrights have the ethical obligation to represent cruelty on stage and never pretend it «is not as bad as it is»:

If you are not prepared to show humanity at its worst, why should you be believed when you show it at its best, in a play that attempts to do both in equal measure. You must not sell human suffering short²⁶.

Both plays interrogate the historical and cultural foundations of empires and expose their chief paradoxes, but the stylistic means by which they articulate their anti-imperialist critique greatly differ. *The Romans in Britain* offers on-stage cruelty which elicits uncompromising responses with respect to imperial violence and resonates with the ordeal of contemporary Ireland. *Drawing the Line* evokes bloodshed and carnage as an off-stage threatening scenario which haunts Radcliffe and all the Indian contenders (included Gandhi), but whose devastating impact is suspended and deflected onto the allegedly more urgent question of solving a «leadership crisis»²⁷. In Herman's interview, Brenton discusses his interest in leadership crises also in connection with other twenty-first century plays (in particular *Anne Boleyn* and *55 Days*) and maintains that, as a white British dramatist, he could do nothing else but follow Radcliffe in «his curtails». The judge is positioned centerstage, not only in his official capacity to sentence on the destiny of millions of South-Asian people, but also in an inherently metonymic function that renders him the embodiment of the flawed and waning authority of the British Raj. The play extensively and ironically dwells on Radcliffe's «impossible task to draw a straight line in a bent situation»²⁸ and privatizes the crisis the moment it injects in the drama 'existentialist' overtones, by drawing an ingenious parallel between Radcliffe's and Arjuna's moral obligation to act and accept the consequences of action²⁹. On Mountbatten's refusal to offer advice to solve the vexed question about «where Pakistan is to exist

²⁵ *The Romans in Britain* «demand of a contemporary audience the need to requestion past cultural models as an essential prerequisite for any analysis of the present. History, in political theatre of this kind, is no longer static and settled; past and present co-exist in a troubled but irresistible discourse», Bull, *New British Political Dramatists*, p. 209.

²⁶ Brenton, Preface to *Plays: 2*, Methuen, London 1989, p. x.

²⁷ Herman, *Playwright Howard Brenton*.

²⁸ Herman, *Playwright Howard Brenton*.

²⁹ In Herman's interview, Brenton maintains that the Bhagavad Gita is a difficult text for Westerners and insists on the similarities between the Sartrian existentialist idea that action is the inescapable prerogative of human beings and the principle of disinterested action propounded by Hindu theology.

on the surface of the planet»³⁰ and where to place Kashmir, which Hindu and Muslim delegates are not willing to give up, Radcliffe replies:

RADCLIFFE. Have you read the Bhagavad Gita?

MOUNTBATTEN. The Hindu religious thingy? God no.

RADCLIFFE. The warrior Arjuna is on a battlefield. He wearies at the bloodshed and refuses to fight. The god Krishna appears and tells him he has no choice. It is his karma to fight³¹.

Radcliffe resorting to the Bhagavad Gita to justify the impossible task of splitting India in two supplies a touch of pure orientalist comedy but is also a historicizing gesture hinting at the poem's post-independence political use (and abuse) as a national epic. In Act II, scene 9, Krishna appears to Radcliffe who is writing to the British Prime Minister to resign his mandate and prompts him to continue his attempts at negotiating an agreement between Hindu and Muslim delegates, by reminding him of the Bhagavad Gita's deepest tenet according to which choice and action are the essence of living. Accordingly, out of exhaustion, Radcliffe sketches out what he expects will be the final border between the two countries – a border he will be forced to change again and again to satisfy the demands of the contenders, in particular Mountbatten's request to include the region of Ferozepur in the Indian territory on Edwina's and Nehru's pressures³²:

RADCLIFFE. Action taken!

RAO. Sir, I beg you, why?

RADCLIFFE. Divine revelation³³.

The significance of the Hindu sacred text, which advocates non-egoic and disinterested action, is thus entirely reversed the moment the overstrained judge comes to draw the line in consequence of a mystical vision only to put an end to his anguish. Here the parallel with Arjuna tempted to leave the battlefield, yielding to Krishna's command, and selflessly embracing his own responsibility, reveals its paramount incongruity. Brenton's corrosive irony is levelled at Radcliffe's sheer ignorance of India geography and culture, as much as at the Raj administration that exploited his ignorance to circumvent the predictable outcomes of separating religious communities that had coexisted in the same land for centuries. Yet, beyond rehearsing the most obdurate colonial habit of reducing India to its religious culture, the judge's mystical exit ennobles his personal crisis and displaces the intractable question of Partition violence from a political to a moral level of discourse. The dramatist's compassionate look on the pathetic judge, whose short Indian stay turned into a hellish *rite de passage*

³⁰ Brenton, *Drawing the Line*, p. 73.

³¹ Brenton, *Drawing the Line*, p. 73.

³² In Herman's interview Brenton mentions a recently published document proving that Mountbatten insistently pressured Radcliffe to place Ferozepur within Indian territory.

³³ Brenton, *Drawing the Line*, p. 80.

from innocence to experience, somehow outshines all the rest³⁴. The conclusion of the play resonates with all the ambiguity of the situation, as Brenton orchestrates the final scene by means of two parallel and ostensibly clashing dialogues. In the first, Nehru, Jinnah, and Gandhi celebrate Indian independence and the birth of Pakistan in terms of a great historical achievement bearing enormous political responsibilities, as well as the promise of a new era for the subcontinent:

JINNAH. The creation of the new state has placed a tremendous responsibility on the citizens of Pakistan... [...]. It gives us an opportunity to demonstrate to the world how a nation, containing many elements, can live in peace and amity and work for the betterment of all its citizens, irrespective of caste and creed...

NEHRU. A moment comes, which comes but rarely in history, when we step out from the old to the new, when an age ends, and when the soul of a nation, long suppressed, find utterance.

[...]

GANDHI. Hindus should never be angry against the Muslims. If they put all of us to the sword, we should court death bravely. Offer yourselves as non-violent willing sacrifices. We are all destined to be born and die, then why need we feel gloomy over it?³⁵

In the second dialogue, a morose Radcliffe, dressed in British clothes and burning all the Indian papers and maps in his Oxford garden, communicates his anxiety to a thoughtless wife:

Enter ANTONIA. She carries an unopened umbrella.

ANTONIA. Darling, it's coming to rain, what are you doing?

RADCLIFFE. Burning it all, the papers, all the maps...

ANTONIA. Cyril, my dear, it's settled, it's done.

RADCLIFFE.

You think so?

They look at the fire for a moment. Then ANTONIA looks up and is opening her umbrella.

*End of play*³⁶.

In Herman's interview Brenton explains that the details about Radcliffe's guilt-ridden reaction to his imperial mission – namely, secreting all the documents and refusing his fee – are historically reliable. Still, more than other historical plays *Drawing the Line* exposes his mordant sarcasm in combination with

³⁴ «Rite of passage» (p. 63) is the expression Radcliffe employs on the phone with his wife Antonia to refer to his dysentery fit. In the Preface to his *Plays: 1*, describing his «Anti-Theory Theories», Brenton writes: «In retrospect, these are the principles. The characters, like William Blake's poems, go from innocence to experience. The stories are journeys of discovery. The characters change radically. Their past is rarely referred to, what is of importance is their present», p. XI.

³⁵ Brenton, *Drawing the Line*, p. 94.

³⁶ Brenton, *Drawing the Line*, p. 95.

a measure of unsuspected sympathy, whose understated message seems to be that, after all, though not exactly a fair game, Partition was the inevitable cost of Indian independence³⁷. As a reviewer wrote, «Brenton crams an amazing amount in but leaves [you] wishing it had explored alternative scenarios to the hectic timetable for Indian independence»³⁸.

3. *The mother of the country*

Interestingly, the site where the play eschews historical truth has to do with Gandhi's role in the negotiations of the Border Commission. Brenton shows the Mahatma obstinately determined to withdraw from all religious and political disputes and unwilling to meet the British judge who «liberal or not, [...] will want to hang us all»³⁹:

NEHRU. Bapu, I fear this judge's ignorance. I implore you, talk to him, enlighten him.

GANDHI. No. [...] I will not compromise with the British, suddenly, after all these years of struggle. They remain the imperialists, the occupiers of my country. [...]

NEHRU. Meet Radcliffe, help him make a just border.

GANDHI. There can be no just border.

[...]

NEHRU. But we will have an India, free, independent, democratic, tolerant of all faiths. That is what we have struggled for.

GANDHI. But cut in two. I will not support partition. Vivisect me, before you vivisect India⁴⁰.

Along with the Dalit women who, in a refugee camp, accuse Nehru of killing their families and hit him on the face at the end of the play, Gandhi appears as the ultimate bulwark of resistance to the pressure of realpolitik and to a solution of the crisis negotiated under the auspices of the British empire. His idealistic refusal to compromise with the Raj mirrors Radcliffe's unrealistic ambition to draw the right line between India and Pakistan and corroborates, by contrast, Nehru's and Jinnah's pragmatism, as well as the former's concern about Gandhi's risk of becoming «an irrelevance»⁴¹ in the new independent nation.

To balance Gandhi's abstinence from political and sexual activity («I need warmth at night. [...] Without sexual intercourse»)⁴², the play widely dwells on Edwina Mountbatten's and Nehru's love affair. In Herman's interview, Brenton

³⁷ A study deeply in contrast with the inevitability theory is Khan, *The Great Partition*.

³⁸ M. Billington, *The Guardian*, 10 December 2013.

³⁹ According to Kahn, Gandhi met the Border Commission.

⁴⁰ Brenton, *Drawing the Line*, pp. 28-29.

⁴¹ Brenton, *Drawing the Line*, p. 28.

⁴² Brenton, *Drawing the Line*, p. 27.

describes Edwina as a sexually hyperactive and radical woman who had a *liaison* with an Indian band leader and was a «terrific philanthropist». When the two met, Nehru was a widower and was famous for his love affairs. As the family of Gandhi refused to release the nature of the letters Edwina sent to him, Brenton subscribed to the shared assumption that Nehru and Edwina «slept together»⁴³. The romance is portrayed in terms of a totalizing human relationship in which physical passion merges with political commitment, a commitment that, in the woman's case, assumes objectifying and predatory accents:

EDWINA. Judge Cyril Radcliffe is an assassin. Sent to murder our country.

NEHRU. 'Our country'? You really do think of India as your country, don't you.

EDWINA. I've fallen in love with you and you are India.

NEHRU. No no no, Edwina, you must not talk like that, no one 'is' India...

EDWINA. You are, when you're in my bed⁴⁴.

In keeping with a rooted Anglo-Indian literary trope, the couple embodies the sentimental bond between colonizers and colonized and is thus offered as an allegory of both colonial and postcolonial conviviality. Yet, while Edwina reproduces the Western essentializing habit of overlapping India and Hinduism and ignores the country's religious and cultural plurality, Nehru refuses to subscribe to her simplifications. The woman celebrates her sexual freedom and India's independence as one and the same achievement, to the extent that, on approaching August 15, she naively fancies she can divorce Mountbatten and marry Nehru:

EDWINA. I'm not playing, I want to be your wife.

[...]

NEHRU. The first lady of India. [...] You would be wonderful. You would be the mother of the country⁴⁵.

In Hindu nationalist iconography, Mother India, or Bharat Mata, is both a goddess and a geographical entity embodying «a real, warm, all-embracing mother figure»⁴⁶. Nehru's use of the image in this context bespeaks the extent to which personal feelings can nourish people's political imaginary and, simultaneously, alludes to the profundity of Edwina's cultural conversion. For all her blind spots, Edwina is the only British character acting out of humanitarian concerns and works as a point of entry into the tragedy of ethnic cleansing and mass migration that followed Partition. Her involvement in the destiny of hundred thousand people uprooted from their homes and forced into refugee camps sheds further light on Radcliffe's aseptic thoroughness as well as on Mountbatten's callousness. As a passionate British woman respectful of Indian culture and committed to peace and philanthropy, Edwina is clearly invested

⁴³ Herman, *Playwright Howard Brenton*.

⁴⁴ Brenton, *Drawing the Line*, p. 25.

⁴⁵ Brenton, *Drawing the Line*, p. 93.

⁴⁶ Kahn, *The Great Partition*, p. 94.

with a redemptive function. Conversely, her husband's urgency to conclude his imperial mission and return to Britain is offered as *the* reason for hastening the work of the commission and squeezing to five weeks the time originally allotted to divide the two countries. The climax of cynicism is achieved the moment Mountbatten overtly places the coveted separation of his wife from the Indian leader before Radcliffe's reasonable request for extra time to draw the line. On this point, Brenton endorses an updated historiography that reverses the Viceroy's previous «hagiography»⁴⁷ and assigns to his marital anxieties a central role in the miasma of Indian Partition⁴⁸:

MOUNTBATTE. Do you love him? [...] I would do it.

EDWINA. Do what?

MOUNTBATTEN. Wreck a continent to keep you⁴⁹.

Along with Radcliffe's crisis of authority, Edwina's and Nehru's romance is the axis around which the geopolitics of *Drawing the Line* revolve. Their uninhibited passion, their anti-imperialist creed, and their stoic renunciation provide a compelling allegory of the human sacrifice entailed by Indian Partition, as well a *trait d'union* between colonial and postcolonial Anglo-Indian relations. Not only. Edwina's vocalized sexual freedom hints, by tragic contrast, at the policy of genocidal violence and organized rape adopted by Muslim and Hindu communal groups after Partition, of which women were the targeted victims. Yet the drama's system of allusions is too oblique to convey an unequivocal and persuasive critique of Britain's imbrication in the violence of Partition. On the contrary, the final impression is that the woman's sincere concern for the destiny of India and Indians somewhat sublimates the horrors of history.

Once the history of Empire became a source of discomfort, shame, and perplexity, its complexities and ambiguities were readily set aside. Rather than work through those feeling, that unsettling history was diminished, denied, and then, if possible, actively forgotten. The resulting silence feeds an additional catastrophe: the error of imagining that postcolonial people are only unwanted alien intruders without any substantive historical, political, or cultural connections to the collective life of their fellow subjects.

These extraordinary failures have obstructed the arterial system of Britain's political body in many ways. They deserve the proper name of 'postimperial melancholia' in order simultaneously to underline this syndrome's links with the past and its pathological character⁵⁰.

⁴⁷ Wolpert, *Shameful Flight*, p. 2.

⁴⁸ Mountbatten «achieved a much-coveted agreement between the League and the Congress by refusing to dwell on the implications of his actions, instead emphasizing the practical aspects and stressing the expediency of finding a constitutional settlement», Kahn, *The Great Partition*, pp. 87-88.

⁴⁹ Brenton, *Drawing the Line*, p. 84.

⁵⁰ Gilroy, *After Empire*, p. 98.

Clearly, *Drawing the Line* does not sanction the effacement of imperial history censured by Paul Gilroy. Albeit in circuitous ways, it does intervene in the contemporary debate about the need to confront Britain's bleak past to overcome the national pathology of postimperial melancholia and foster a more convivial culture. Yet the play registers all the discomfort and perplexities connected to the political event that has undoubtedly represented the nadir of the British Raj. In the interviews Brenton argued that he dramatized Partition for a white audience as much as for an Asian audience, presumably suggesting that the former would automatically credit the empire's good intentions, whereas the latter would rather embrace the opposite view. Considered from a post-ethnic perspective, the statement is at least suspect, since it classifies the audience response to conflicting historical narratives according to a racial paradigm that risks replicating obsolete colonial distinctions. When the interviewer asked him to comment on the relevance of this historical drama for a contemporary public, Brenton generically replied that *Drawing the Line* was «a play about the end of an empire»⁵¹. Espoused by a veteran militant dramatist like him, such a disavowal of topicality sounds rather bewildering⁵². Be it literal or provocative, this reticence speaks volumes about the embarrassed and still unprocessed legacy of Indian Partition in the British historical and cultural imaginary.

⁵¹ Herman, *Playwright Howard Brenton*.

⁵² To mention only the most obvious echoes of Partition that were coextensive with the production of *Drawing the Line*, in January 2013 Indian-Pakistan border skirmishes caused new casualties and received global media coverage.

Entre la *licentia poetica* y la psicopatología. ¿Qué haré yo con esta espada? (*Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza*) de Angélica Liddell en diálogo con Erich Fromm

Ewelina Topolska

Abstract: Questo articolo è un tentativo di analizzare il testo *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* di Angélica Liddell dal punto di vista della psicoanalisi di Erich Fromm, con particolare attenzione al suo concetto di orientamento necrofilo. Lo psicanalista tedesco diagnosticava questo orientamento in persone affascinate dalla morte, dal decadimento, dalla malattia, dalla decomposizione, che anteponevano i beni materiali al benessere umano e trattavano i propri simili in modo strumentale, sadico e distruttivo, essendo incapaci di creare legami veramente profondi, basati sulla Amore. Le opere di Liddell non solo traboccano di tutti questi elementi, ma cercano anche di convincere lo spettatore che la visione cupa dell'essere umano presentata in scena è l'unica vera e possibile, nonostante la consapevolezza dell'autrice di soffrire di un *bias* cognitivo. Ci avviciniamo quindi a questa *pièce*, presentata per la prima volta nel 2016, in cui Liddell si spinge fino a cantare le lodi di assassini e cannibali, dal punto di vista della psicopatologia, con un'enfasi sull'orientamento necrofilo di Fromm.

La violencia no es sino el resultado
de una vida sin esperanza.
Angélica Liddell

Angélica Liddell, una de las más reconocidas creadoras teatrales españolas de las últimas dos décadas, estrenó *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)*, un espectáculo de más de 4 horas de duración, en el marco del Festival de Aviñón de 2016. Aunque la pieza se saldara «con un aplauso casi apoteósico»¹, es imposible perder de vista que consiste en gran parte

¹ Á. Vicente, *Liddell se reencuentra con el aplauso en Aviñón*, «El País», 11/07/2016, <https://elpais.com/cultura/2016/07/08/actualidad/1468000441_680726.html> (01/2023).

Ewelina Topolska, University of Silesia in Katowice, Poland, ewelina.topolska@us.edu.pl, 0000-0003-1077-992X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Ewelina Topolska, *Entre la licentia poetica y la psicopatología. ¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza) de Angélica Liddell en diálogo con Erich Fromm*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7.11, in Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (edited by), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, pp. 131-142, 2023, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0278-7, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

de «una sucesión de monólogos descarnados y pasajes de una gran violencia física y verbal»², que dejaron un mal sabor de boca, o hasta ahuyentaron a un considerable número de espectadores, como pude observar en Berlín en 2017 con motivo del Festival FIND. También la crítica se dividió en dos bandos: unos, leales a su profetisa del odio, participantes entusiastas de la «misa negra donde los santos serán los asesinos, donde el escarnio será adoración, donde la ley será simple mediocridad cobarde»³, y otros, disgustados, que acusan a Liddell de encerrarse en su mundo autista «hasta el punto de no compartir nada con el público, salvo el jaleo de la destrucción»⁴. En el escenario chocan constantemente la lírica belleza y el desprecio por el ser humano, especialmente del sexo femenino, que es el principal culpable de prolongar el suplicio de la existencia de nuestra especie en la tierra⁵.

Liddell construye la obra en torno a dos trágicos sucesos de la historia contemporánea de Francia: el asesinato caníbal de Renée Hartevelt a manos de Issei Sagawa en 1981 y los atentados terroristas contra locales de ocio de París del 13 de noviembre de 2015, en los que murieron 130 personas⁶. Dichos sucesos, sin embargo, no se evocan, como cabría suponer, para condenar a sus autores, solidarizarse con el dolor de los familiares de las víctimas o protestar contra la violencia en un plano más abstracto. Por el contrario, Liddell glorifica estos actos de indecible brutalidad, elevándolos a la categoría de experiencia trascendental.

Al mismo tiempo la autora arremete contra el racionalismo, que considera sinónimo de la barbarie, una torpeza espiritual y mental⁷, y canta las alabanzas

² *Ibidem*.

³ P. Caruana, *Angélica is black*, «Mambo», 29/05/2018, <<http://www.tea-tron.com/mambo/blog/2018/05/29/angelica-is-blaack/>> (12/2022).

⁴ «Au point de ne plus rien partager avec le public, si ce n'est le chahut de la destruction» (tr. E.T.). F. Pascaud, *Avignon: Angélica Liddell, la provocation jusqu'au dégoût*, «Télérama», 11/07/2016, <<https://www.telerama.fr/scenes/angelica-liddell-la-provocation-jusqu-au-degout,145034.php>> (01/2023).

⁵ El desdén por el género femenino es el *leitmotiv* recurrente en casi todas las piezas de Liddell, no siendo *¿Qué haré yo con esta espada?* ninguna excepción a la regla. En ella la autora proclama: «Solo los hombres son hermosos hasta el final de sus días. / Sin embargo no hay mujer que sea bella al envejecer / como si ese privilegio que han poseído de niñas, / ese inmenso poder para mortificar los deseos de los hombres, / ahora se revolviera contra ellas con el paso del tiempo, / a causa de sus verdaderos sentimientos femeninos, / porque las mujeres envejecen sin excepción / como si germinase en un solo instante / toda la ruindad agazapada en el interior de sus almas, / su auténtica naturaleza, / toda su bajeza, su roña y su malicia, / los nervios envenenados de sus genitales». A. Liddell, *Trilogía del Infinito. ¿Qué haré yo con esta espada?*, La Uña Rota, Segovia 2016, p. 131.

⁶ El fragmento desde «Liddell la construye» hasta «por todos los poros» constituye en su mayoría una traducción de un fragmento del artículo de la autora que se publicó originalmente en polaco, bajo el título *Teatr Angéliki Liddell z punktu widzenia psychoanalizy frommowskiej*. E. Topolska, *Teatr Angéliki Liddell z punktu widzenia psychoanalizy frommowskiej*, en *Filozoficzne aspekty literatury. O różnych porządkach aksjologicznych i ontologicznych*, ed. A. Skała, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2022, pp. 47-60.

⁷ «Me entrqué [...] / a la divina infamia que nos acerca a lo sagrado / a la violación de la ley de la vida / [...] con intención de destrozar el racionalismo / y la vulgaridad del racionalismo» anuncia Liddell a lo largo del espectáculo (Liddell, *Trilogía del Infinito*, cit., p. 96).

del primitivo derrame de sangre, argumentando que la santidad tiene su origen en el instinto. A continuación, escuchamos una larga invocación a la musa de Liddell, el mismísimo Issei Sagawa: «Su acto irracional, señor Sagawa, restalla con la belleza de un látigo en el páramo apático de nuestras ideas»⁸.

Aunque se podría argumentar, tal como alega la misma directora, que «la ley de la belleza no es lo mismo que la ley del estado»⁹, resulta imposible pasar por alto, por un lado, extensos pasajes de texto repletos de ideas chocantes y controvertidas que Liddell lanza hacia el público como si fueran granadas, y por otro lado, la falta de distancia entre su yo real y su yo artístico, subrayada por la misma autora en múltiples ocasiones. Liddell trabaja con sus vísceras, exhibiendo sus propios sentimientos, reflexiones y vivencias. De ahí que un espectador perspicaz no se puede dejar engañar por la cómoda explicación de que lo que estamos presenciando en el teatro es sólo un juego estético, tal vez un poco perverso y de mal gusto, pero al fin y al cabo inofensivo, sin mayores consecuencias. Si escuchamos a Liddell atentamente, sabremos que lo que proclama en la escena conlleva todas las consecuencias imaginables, al menos para ella, porque es el reflejo de sus verdaderas convicciones y su particular visión, profundamente lúgubre, del ser humano. La autora no se cansa de repetir: «Es verdad que no me considero una actriz porque trabajo sin distancia entre la obra y la vida»¹⁰.

Parece lógico entonces que, si la autora declara: «yo trabajo con este deseo de muerte, y todo lo veo desde esta perspectiva, desde la perspectiva de mi muerte. Entonces en el escenario lo que hago es transfigurar este deseo en belleza, convertir este deseo en belleza», tomemos sus palabras en serio. No obstante, ¿cómo se convierte el deseo de muerte en belleza? Nos lo explica la propia autora:

Si os hablara de los celos que he sentido / mirando las fotos de todas esas jóvenes / a las que asesinó Ted Bundy. / Cuánto me hubiera gustado ser tan hermosa como ellas. / Pasar por delante de Ted Bundy, / y que Ted se fijara en mí, / en mis pezones, en mi culo, en mi boca, / como quien desea rajar una virgen de Leonardo, / despertar en él eso mismo, / lo mismo que una virgen de Leonardo. / Y convertirme en objeto, / solamente en objeto, / en objeto del problema de la Belleza, / en el mismísimo objeto del problema de la Belleza / hasta arrojar a un hombre en los brazos del crimen / para desnudar lo que la represión esconde¹¹.

Este manifiesto podría ser tratado exclusivamente como una provocación; una expresión más de la *licentia poetica*. Al fin y al cabo, estamos viendo una obra de arte, nos movemos en un espacio en que las leyes de la realidad dejan de ser vigentes. Sin embargo, este planteamiento obvia la aspiración de casi todo el arte, y

⁸ *Ibidem*, p. 43.

⁹ Festival de Aviñón, *Angélica Liddell pour Liebestod. Conférence de presse du 6 juillet 2021*, <theatre-contemporain.net>, 06/07/2021, <[\(https://www.theatre-contemporain.net/video/Angelica-Liddell-pour-Liebestod-conference-de-presse-du-6-juillet-2021-75e-Festival-d-Avignon\)](https://www.theatre-contemporain.net/video/Angelica-Liddell-pour-Liebestod-conference-de-presse-du-6-juillet-2021-75e-Festival-d-Avignon)> (01/2023).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Liddell, *Trilogía del Infinito*, cit., p. 127.

seguramente la aspiración de Liddell, de influir en la realidad, moldearla. «El arte viene a desordenar el orden. Hay que vivir en ese desequilibrio con la justicia social. Yo vivo en un desequilibrio con la justicia social. No me interesa la justicia social en el escenario» afirma la directora en una rueda de prensa en 2021¹². A continuación, apunta a la mística y lo espiritual como los elementos cruciales de su arte en los últimos años. Pero, una vez más, surge la pregunta: ¿qué tipo de mística? ¿qué tipo de valores espirituales se nos ofrecen a cambio de este orden social que conocemos y que Liddell desea perturbar o derrumbar por completo?

Si prestamos menos atención a las aseveraciones de la autora de que su obra es una ofrenda en el altar de la belleza, y nos centramos más en el análisis de su discurso, tenemos que llegar a la conclusión que Liddell es una ideóloga, o, incluso podría decirse una sacerdotisa, de los valores profundamente patológicos, a los que Erich Fromm, un seguidor pero también reformador de las teorías de Freud, llamaría necrófilos.

En el imaginario común dicho término viene asociado con la perversión sexual; sin embargo, para Fromm el interés sexual por los cadáveres es solo una de las posibles expresiones de una orientación vital que se construye a partir del sentimiento de odio hacia la vida. El psicoanalista desarrolla el concepto de la orientación necrófila, pero también de su opuesto, la orientación biófila, en su ensayo de 1964 titulado *El corazón del hombre: su potencia para el bien y el mal*. La necrofilia, según este planteamiento, se relacionaría con la fascinación tanto por la materia no animada, p. ej. los objetos o la naturaleza muerta, como por los procesos relacionados con la descomposición, podredumbre, evacuación. Una persona orientada fuertemente hacia la muerte goza de conversaciones que tratan de asesinatos, funerales, enfermedades, catástrofes ... Fromm subraya también su estancamiento en el pasado; en tales personas el futuro despierta escaso interés o entusiasmo. Es porque su principal objetivo es destruir la vida, no fomentarla. De ahí que

El enamorado de la muerte ama la fuerza inevitablemente. Para él la mayor hazaña del hombre no es dar vida, sino destruirla; el uso de la fuerza no es una acción transitoria que le imponen las circunstancias, es un modo de vida. Esto explica por qué el necrófilo está verdaderamente enamorado de la fuerza. Así como para el enamorado de la vida la polaridad fundamental en el hombre es la que existe entre macho y hembra, para el necrófilo existe otra polaridad muy diferente: la de los que tienen el poder de matar y los que carecen de él. Para él no hay más que dos «sexos»: el poderoso y el impotente; los matadores y los muertos. Está enamorado de los matadores y desprecia a los que son muertos. No pocas veces hay que tomar literalmente ese «estar enamorado de los matadores»; son sus objetos de atracción y de fantasías sexuales, aunque menos acentuadamente que en la perversión mencionada arriba, o en la perversión de la necrofagia (deseo de comer cadáveres), deseo que no rara vez puede encontrarse en los sueños de los individuos necrófilos¹³.

¹² Festival de Aviñón, *Angélica Liddell*, cit.

¹³ E. Fromm, *El arte de amar*, traducción de N. Rosenblatt, Paidós, Buenos Aires 1966, pp. 39-40.

En *¿Qué haré yo con esta espada?* la autora profesa tanto su amor, como su respeto por el homicida: obsérvese la forma de cortesía que utiliza al dirigirse al asesino caníbal. La elección del pronombre ‘usted’ eleva al verdugo de Renée Hartevelt al rango de una persona respetable, digna de ser imitada y homenajeadada; «hace falta un canto que nos devuelva nuestro amor por el asesino» insiste la autora¹⁴ en su cuasi-arcaico delirio¹⁵. En este punto merecerá la pena citar un pasaje en el que la dramaturga explica lo que entiende por amor:

Nos urge reconocer nuestra fascinación por el criminal, debemos amarlo y delatarlo, y conducirlo hasta la horca locos de deseo, y ayudarlo a escapar momentos antes de su ejecución, y tragar su semen, y por amor devolverle al patíbulo. Llegar un momento en que deseamos ver muertos a los que amamos¹⁶.

Hasta qué punto la idea del amor presentada aquí por Liddell – un amor inevitablemente entrelazado con la destrucción, la locura, la violencia, con la destrucción del objeto del amor, o sea, un amor necrófilo – contrasta con la visión de este sentimiento esbozada por Fromm, podemos verlo yuxtaponiendo la cita anterior con un pasaje del emblemático ensayo del psicoanalista alemán, *El arte de amar*, en el que leemos:

El amor genuino constituye una expresión de la productividad, y entraña cuidado, respeto, responsabilidad y conocimiento. No es un «afecto» en el sentido de que alguien nos afecte, sino un esforzarse activo arraigado en la propia capacidad de amar y que tiende al crecimiento y la felicidad de la persona amada. Amar a alguien es la realización y concentración del poder de amar. La afirmación básica contenida en el amor se dirige hacia la persona amada como una encarnación de las cualidades esencialmente humanas. Amar a una persona implica amar al hombre como tal¹⁷.

¹⁴ Liddell, *Trilogía del Infinito*, cit., p. 44.

¹⁵ Los llamamientos de Liddell a venerar a los que vierten la sangre y su insistencia en la dimensión espiritual de este acto trae también a la mente el fenómeno que Fromm llama la «sed de sangre»: «No es la violencia del impotente; es la sed de sangre del hombre que aún está completamente envuelto en su vínculo con la naturaleza. La suya es la pasión de matar como un modo de trascender la vida, por cuanto tiene miedo de moverse hacia adelante y de ser plenamente humano (preferencia que estudiaré más abajo). En el hombre que busca una respuesta a la vida regresando al estado preindividual de existencia, haciéndose como un animal y librándose así de la carga de la razón, la sangre se convierte en la esencia de la vida; verter sangre es sentirse vivir, ser fuerte, ser único, estar por encima de todos los demás. El matar se convierte en la gran embriaguez, en la gran autoafirmación en el nivel más arcaico. Por el contrario, ser muerto no es más que la alternativa lógica de matar. Éste es el equilibrio de la vida en el sentido arcaico: matar a todos los que se pueda, y cuando la propia vida esté saciada de sangre, uno está dispuesto a ser muerto» (E. Fromm, *El corazón del hombre: su potencia para el bien y el mal*, traducción de F. M. Torner, Fondo de Cultura Económica, México 2006, pp. 31-32). Sin embargo, este concepto no basta por sí sólo para entender el trasfondo del mensaje de Liddell.

¹⁶ Liddell, *Trilogía del Infinito*, cit., p. 44.

¹⁷ Fromm, *El arte de amar*, cit., pp. 74-75.

El matar y devorar a una persona querida, tal como lo hizo Issei Sagawa, poco tiene que ver con la visión de amor propugnada por Fromm. Tiene que ver, sin embargo, con otro mecanismo psíquico descrito por este psicoanalista: el intento de llegar al conocimiento, y por tanto a la unión con el otro a través de su destrucción y posesión total; al fin y al cabo, devorar a alguien significa incorporarlo, mezclar en el modo más eficaz posible su sustancia viva con la nuestra. La autora de *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* es bien consciente de la naturaleza de motivos de Sagawa y los expone sin tapujos, pero también sin la menor dosis de criticismo, aseverando «Se despedaza la carne, porque se busca el origen, se destruye la belleza visible para alcanzar la invisible»¹⁸. Mientras que Liddell, de acuerdo con su visión muy pesimista del ser humano, freudiana hasta la exageración, plantea este mecanismo necrófilo como algo natural y común de todos, alegando la represión y la cobardía como las únicas causas de por qué la mayoría de nosotros no sigue las pautas del caníbal japonés, Fromm arremete contra tal planteamiento, afirmando:

Pero el conocimiento tiene otra relación, más fundamental, con el problema del amor. La necesidad básica de fundirse con otra persona para trascender de ese modo la prisión de la propia separatividad se vincula, de modo íntimo, con otro deseo específicamente humano, el de conocer el «secreto del hombre». Si bien la vida en sus aspectos meramente biológicos es un milagro y un secreto, el hombre, en sus aspectos humanos, es un impenetrable secreto para sí mismo – y para sus semejantes – [...].

Hay una manera, una manera desesperada, de conocer el secreto: es el poder absoluto sobre otra persona; el poder que le hace hacer lo que queremos, sentir lo que queremos, pensar lo que queremos; que la transforma en una cosa, nuestra cosa, nuestra posesión. El grado más intenso de ese intento de conocer consiste en los extremos del sadismo, el deseo y la habilidad de hacer sufrir a un ser humano, de torturarlo, de obligarlo a traicionar su secreto en su sufrimiento. En ese anhelo de penetrar en el secreto del hombre, y por lo tanto, en el nuestro, reside una motivación esencial de la profundidad y la intensidad de la crueldad y la destructividad. Isaac Babel ha expresado tal idea en una forma muy sucinta. Recuerda a un oficial compañero suyo en la guerra civil rusa, quien acababa de matar a puntapiés a su ex amo: «Con un disparo – digamos así –, con un disparo, uno sólo, se libra uno de un tipo... Con un disparo nunca se llega al alma, a dónde está en el tipo y cómo se presenta. Pero yo no ahorro fuerzas, y más de una vez he pisoteado a un tipo durante más de una hora. Sabes, quiero llegar a saber qué es realmente la vida, cómo es la vida»¹⁹.

A continuación Fromm subraya que tal modo de conocimiento es la elección de una mente muy inmadura (cita aquí el ejemplo de un niño que, no habiendo desarrollado aún suficientemente la empatía, descuartiza una mariposa) o de

¹⁸ Liddell, *Trilogía del Infinito*, cit., p. 44.

¹⁹ Fromm, *El arte de amar*, cit., pp. 42-43.

una mente enferma, incapaz de amar, dado que el amor ofrece la posibilidad de penetrar en el otro y al mismo tiempo conocerse más profundamente, sin tener que aniquilar el objeto de cognición. El psicoanalista subraya que, si buscamos una solución sostenible para el problema de la separatividad, tan sólo las relaciones basadas en respeto para con el otro nos permitirán liberarnos con éxito de la soledad y de la ansiedad asociada a ella: una persona solitaria es una persona indefensa ante la enormidad de los retos y dificultades de la vida. No es de extrañar, pues, que experimente un grado elevado de ansiedad e incluso terror.

Issei Sagawa era (falleció en 2022) sin duda un hombre profundamente trastornado, que intentaba resolver el problema de su soledad aniquilando y, literalmente, incorporando, comiéndose al objeto. Pero, ¿qué se puede pensar de una persona, una artista, que nos anima a buscar la belleza, la trascendencia e incluso un elemento de lo sagrado en descripciones como la siguiente?

Nada en ella huele mal pese al tiempo transcurrido. Continúo comiendo, en particular sus brazos, que es una de sus partes más sabrosas. Recorto el ano y lo meto en mi boca, pero su olor es muy fuerte y me obliga a escupirlo. Al freírlo no ha disminuido su olor, por lo cual lo he dejado en el interior del abdomen. Al poco rato, deseo su lengua. Como no puedo abrir su mandíbula, planeo un modo de alcanzarla a través de sus dientes. Finalmente sale, la hago estallar en mi boca y me miro masticándola en el espejo²⁰.

¿Qué ganaríamos volviendo a esas raíces? ¿Cuál sería el resultado de dejarse llevar por esta presunta belleza de la violencia que profesa Liddell? ¿Una edad de oro de la barbarie?

El mensaje de Liddell resuena aún con más fuerza, cobra aún más autenticidad, si tenemos en cuenta su profunda identificación personal con Sagawa. Ya hemos visto el mismo mecanismo en obras anteriores, en particular en *El año de Ricardo*. Liddell elige como protagonista /eje central de la obra a un personaje físicamente deforme, hasta repulsivo, que se siente excluido del mundo del amor debido a su desafortunada fisonomía. Sagawa, un hombre enano (señalemos aquí, sin embargo, que Sagawa no padece el típico enanismo y que su baja estatura parece estar relacionada con su condición de prematuro) de un aspecto desagradable, retrata su cuerpo en la novela *En la niebla*, basada en el diario que llevaba en el momento del asesinato y que Liddell referencia abundantemente a lo largo del espectáculo. Así el público escucha las confesiones de Sagawa en primera persona: «Soy en mi estilo horrible. Tengo manos y pies pequeños, una voz filosa como la de un eunuco y una cabeza desproporcionada por la cual circula un único pensamiento. Mido un metro cuarenta y cojeo al caminar»²¹. Podemos yuxtaponer este autorretrato del caníbal japonés con el de Liddell, de 4 del abril de 2013, publicado en un *blog* que llevaba en *internet* por aquel entonces:

²⁰ Liddell, *Trilogía del Infinito*, cit., pp. 80-81.

²¹ *Ibidem*, p. 76.

Me siento como uno de esos perros con enfermedades en la piel. Soy tan insignificante, tan fea, que ni siquiera con un navajazo en la cara podrían ultrajarme, ni siquiera cubriéndome de escupitajos. No se distinguiría mi cara del esputo²².

La autodescripción de Liddell reboza un desprecio descomunal por su persona, pero por extensión, por cualquier persona, dado que:

No hay ningún concepto del hombre en el que yo no esté incluido. Una doctrina que proclama tal exclusión demuestra ser intrínsecamente contradictoria. La idea expresada en el bíblico «Ama a tu prójimo como a ti mismo», implica que el respeto por la propia integridad y unicidad, el amor y la comprensión del propio sí mismo, no pueden separarse del respeto, el amor y la comprensión del otro individuo. El amor a sí mismo está inseparablemente ligado al amor a cualquier otro ser²³.

En el contexto de esta teoría no es de extrañar que la creación de Liddell resume odio por todos los poros.

De ahí que tachar a Liddell de ‘profetisa del odio’ no parezca de más. La artista lleva décadas repitiendo que precisamente este nefasto sentimiento, relacionado con la destructividad y la orientación necrófila, es el motor importante de su escritura. Para mencionar solo un ejemplo, en una entrevista de 2011 declara apasionadamente:

lo que hay en mi teatro es mala hostia y cabreo, trabajo con lo que odio y desprecio; y detesto muchísimas cosas. El escenario es donde puedo vengarme de la vida, de los hijos de puta que me he ido cruzando, donde puedo defenderme de mi propia naturaleza, trabajo con nuestros peores sentimientos²⁴.

Resulta muy interesante contrastar las aseveraciones de Liddell acerca de su proceso creativo con las reflexiones de Erich Fromm plasmadas en el ensayo de 1972, *Anatomía de la destructividad humana*, donde clasifica al odio entre los estímulos simples, a diferencia de los activantes, a los cuales pertenecería el amor. El psicoanalista afirma:

Es bastante más fácil excitarse por enojo, rabia, crueldad o manía destructora que por amor e interés activo y productivo; el primer tipo de excitación no requiere ningún esfuerzo del individuo... no es necesario tener paciencia y disciplina, aprender, concentrarse, aguantar las frustraciones, ejercer el pensamiento crítico, superar su propio narcisismo y su voracidad. Si la persona no ha crecido, los estímulos simples siempre están a la mano y pueden producirse fácilmente. Los

²² A. Liddell, «Solamentefotos», 2013, <<http://solamentefotos.blogspot.com/>> (cancelado en 2013, archivo privado de la autora).

²³ Fromm, *El arte de amar*, cit., pp. 73-74.

²⁴ Liddell en Torres. R. Torres, *Odio mucho y adoro la venganza*, «El País», 21/05/2011, <https://elpais.com/diario/2011/05/21/cultura/1305928805_850215.html> (01/2023).

estímulos como accidentes, incendios, crímenes o guerras pueden leerse en los periódicos, verse en la TV y en el cine. La gente puede también crearlos en su mente hallando razones para odiar, destruir y dominar a los demás. (Indican la fuerza de este anhelo los millones de dólares que gastan los medios de comunicación masiva para vender ese tipo de excitación). De hecho, muchas parejas casadas siguen unidas por esa razón, porque el matrimonio les proporciona la ocasión de sentir odio, antipatía, sadismo y sumisión. Siguen juntas no a pesar de sus peleas sino a causa de ellas. El comportamiento masoquista, el placer de sufrir o someterse, tiene una de sus raíces en la necesidad de excitación. Las personas masoquistas padecen la dificultad de poder iniciar la excitación y reaccionar pronto a los estímulos normales; pero pueden reaccionar cuando el estímulo los avasalla, cuando logran abandonarse a la excitación que les imponen²⁵.

Según el psicoanalista el carácter sádico – masoquista (anal conforme a la terminología freudiana) forma un contínuum con la orientación necrófila, siendo la última una versión agravada de la patológica necesidad de control (o, en el caso del masoquismo, someterse bajo el control del ser más poderoso que nosotros). Mientras que el sádico necesita mantener a su víctima con vida para poder seguir ejerciendo el control sobre algún ‘sujeto’²⁶, el necrófilo desea llegar al control perfecto, incuestionable, alcanzado solo cuando convertimos a un ser vivo en un ser muerto, sin ninguna agencia. Fromm subraya también que, en base a su experiencia clínica, los necrófilos sienten una necesidad poderosa del desmembramiento, que se puede manifestar en sus sueños, fantasías, o en el caso de asesinos, en sus crímenes²⁷. *¿Qué haré yo con esta espada?* no es la primera obra de Liddell donde aparece dicho motivo: recordemos por ej. *El matrimonio Palavrakis*, una pieza profundamente freudiana de 2001, en la que la directora cubrió el escenario con una alfombra de muñecas-bebés desmembradas²⁸. Los motivos sado-masoquistas abundan por doquier: *Belgrado*, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, *La casa de la fuerza...* para mencionar sólo algunos ejemplos. En *¿Qué haré yo con esta espada?* Liddell llega a citar a Sade²⁹, mientras que en su publicación del año 2022, *Kuxmmansanta*,

²⁵ E. Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, traducción de F. Blanco, Siglo XXI, México 1972, p. 242.

²⁶ Fromm aclara: «Sadismo y masoquismo, invariablemente ligados, son contrarios en términos conductistas pero en realidad son dos facetas de una situación fundamental: la sensación de impotencia vital. Tanto el sádico como el masoquista necesitan otro ser para que los “complete”, por decirlo así. El sádico hace de otro ser la prolongación de sí mismo; el masoquista se hace la prolongación de otro ser. Ambos buscan una relación simbiótica porque ninguno de ellos tiene su centro dentro de sí. El sádico parece libre de su víctima, pero la necesita de un modo perverso» (*ibidem*, p. 288).

²⁷ *Ibidem*, pp. 320-321.

²⁸ Para un análisis más exhaustivo de este imaginario esquizoide en el contexto de la teoría de Lacan remito a E. Topolska, *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell*, tesis doct., Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona 2013, pp. 111-114.

²⁹ Liddell, *Trilogía del Infinito*, cit., p. 157.

hablando del trato que recibía de su madre, evoca a Sacher-Masoch, admitiendo con cruda lucidez que la dinámica de la relación con su madre se caracterizaba por unas marcadas tendencias sado-masoquistas. La autora confiesa:

Hoy puedo decirlo sin temor a equivocarme y sin ser pasto de la culpa o del odio: mi madre solo obtenía el sosiego a través de mis enfermedades. Ella era feliz si me tenía encamada, medicada, aislada, para lo cual alejaba a cualquier otro niño, prohibiéndome amigo tras amigo, hasta consentirme únicamente entablar relación con otros enfermos mentales, también hijos de militares, que coincidían con nosotras en las consultas del psiquiatra. Mi madre siempre mostraba una extraña beatitud cuando mi estado empeoraba, eran los únicos momentos en los que sentía su apego, el cuidado, algo parecido a lo maternal. Al revés, cuando finalmente mi salud se restablecía (aunque no recuerdo extensas rachas de salud, no me recuerdo sana), ella evidenciaba un desprecio inaudito por mi alegría, por mi vida normal, por mis deseos, por mi infancia, por mi doncellez, por todo mi ser. Si yo sanaba era para vivir bajo la amenaza constante de su abandono. Mi madre expresaba continuamente el deseo de ingresarme en un internado, cuando no en un psiquiátrico [...]. Fui objeto de lo que se conoce como el «síndrome de Munchausen por poderes», una enfermedad mental que desarrollan algunas madres con déficit intelectual severo, y por ende se convierte en una forma de maltrato infantil³⁰.

Resulta curioso contrastar estas memorias de la autora con un fragmento de *Anatomía de la destructividad humana* donde Fromm esboza un retrato familiar muy parecido a las vivencias de la dramaturga:

Una manifestación algo menos drástica de necrofilia es el interés marcado por todas las formas de enfermedad, así como por la muerte. Por ejemplo, la madre siempre preocupada por las enfermedades del niño y sus fracasos, siempre haciendo pronósticos siniestros para el futuro; al mismo tiempo no le impresionan los cambios favorables, no responde a la alegría o el entusiasmo del pequeño y nunca verá nada nuevo en él. No perjudica al niño en forma notoria, pero tal vez sofoque lentamente su alegría de vivir, su fe en el desarrollo y al fin acabe por inocularle su propia orientación necrófila³¹.

Aunque Liddell no emplea en ningún momento el término «necrofilia», después de la lectura de varios fragmentos de *Kuxmmannsanta* no cabe duda de que es consciente de haber desarrollado, a causa de estar expuesta a dinámicas patológicas en el seno familiar, una personalidad trastornada, que ella misma clasifica como sado-masoquista y sociópata³². Siendo esta la realidad en que Lid-

³⁰ A. Liddell, *Kuxmmannsanta*, La Uña Rota, Segovia 2022, pp. 299-300. Cfr. M. García Miranda, *Angélica Liddell entre la caridad y el maltrato: "Defiendo al criminal contra el puritanismo"*, «El Confidencial», 08/10/2022, <https://www.elconfidencial.com/cultura/2022-10-08/angelica-liddell-caridad-maltrato-infantil_3502847/> (01/2023).

³¹ Fromm, *Anatomía*, cit., pp. 328-329.

³² Liddell asevera: «Son ostensibles las secuelas emocionales y psicológicas que este trato dejó en mí, episodios maniaco-depresivos, sociopatía, retraimiento, fobias, ataques de pánico».

dell está sumergida, no es de extrañar que en su arte presente la patología como norma, como un destino del que no hay escapatoria posible. La autora persuade al auditorio, haciendo otra vez eco de las ideas de Freud:

La bondad nace de la represión. / Somos un atajo de bufones / que reprimimos nuestros deseos, / para poder seguir celebrando la Navidad. / Reprimimos el deseo de follar con niños y animales, / reprimimos el deseo de despedazar a nuestros semejantes, / reprimimos el deseo de violar y asesinar / a la joven rubia y bella y destructora, / reprimimos el deseo de probar la mierda / y esa es la represión que nos hace buenos / buenos de verdad³³.

Yendo aún más lejos que Freud, quien condenó al hombre a la cadena perpetua de «malestar en la cultura»³⁴, aunque reconocía su potencia para el bien relacionada con las pulsiones de Eros, Liddell niega la posibilidad de que la bondad sea una parte igual de intrínseca del ser humano que la maldad. Tanto en *¿Qué haré yo con esta espada?* como en otras piezas ridiculiza los comportamientos no patológicos alegando que son sólo un artificio, nuestra ‘normalidad’ siendo sólo una máscara para cubrir los instintos más bajos, presentados por la dramaturga como los únicos verdaderos.

La respuesta a tal planteamiento viene tanto de parte de Fromm, como de los hallazgos recientes de la psicología evolutiva, que parecen contradecir la firme convicción de Liddell sobre el origen cultural, y por eso artificial, de la moralidad. Fromm hace patente su posición hacia la naturaleza humana en la portada de su ensayo del 1964 *El corazón del hombre*, subtulado *Su potencia para el bien y el mal*. Revisando la visión freudiana, según la cual el alma humana está en un estado de perpetua lucha entre las pulsiones de vida y las de muerte, Fromm apunta al hecho de que todos los seres vivos, a menos que tienen que afrontar unas condiciones muy desfavorables para su desarrollo, tienden a emplear todas sus fuerzas en el mantenimiento y la prolongación de su vida. De ahí que no le parezca acertada la tesis freudiana sobre la existencia del innato deseo de muerte en el ser humano; este deseo, argumenta Fromm, es más bien una consecuencia lógica de la exposición continua a los estímulos destructivos, que poco a poco matan en el hombre la innata tendencia biófila a permanecer con vida y gozarla. El psicoanalista añade: «El sadismo, el masoquismo, la necrofagia y la coprofagia son perversiones, no porque se desvían de las normas habituales de

co, ataques de ira, la ira, la ira y tantas y tantas patologías sobre las que siempre ha prevalecido una necesidad infinita de amor, y unas ininterrumpidas ganas de morir» (Liddell, *Kuxmmannsanta*, cit., p. 300). Aun así, la dramaturga termina el capítulo dedicado a la relación con su progenitora concluyendo: «Hoy, plenamente consciente de su trastorno y de sus sufrimientos, la amo, y pienso que ha sido inútil sobrevivirla» (*ibídem*, p. 305).

³³ Liddell, *Trilogía del Infinito*, cit., p. 242.

³⁴ Juego aquí con el homónimo título de unos de los últimos ensayos de Freud. S. Freud, *El malestar en la cultura*, traducción L. López-Ballesteros y de Torres, en *Obras completas*, tomo III, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid 1996.

la conducta sexual, sino porque significan la única perversión fundamental: la mezcla de la vida y la muerte»³⁵.

También resulta informativo contrastar la tesis liddelliana sobre la represión como la fuente principal de la bondad y la moralidad con los hallazgos de Frans de Waal, un primatólogo y etólogo neerlandés, quien dedicó su vida al estudio de los códigos éticos entre los primates. Tras décadas de observaciones y experimentos de Waal llegó a la conclusión de que la moralidad humana tiene el origen muy humilde,

reconocible en el comportamiento de otros animales. Todo lo que la ciencia ha aprendido en las últimas décadas contradice la visión pesimista de que la moralidad es un delgado barniz sobre una naturaleza humana vil. Bien al contrario, nuestro trasfondo evolutivo tiende a una inmensa mano amiga sin la cual nunca habríamos llegado tan lejos³⁶.

Si bien podemos absolver a Liddell-artista de su ignorancia respecto a los descubrimientos de la psicología evolutiva, podemos y debemos adoptar una actitud crítica hacia la Liddell-ideóloga, convencida de obsequiar al público con verdades como puños. Resulta comprensible que un animal escénico tan hábil como lo es Liddell, y por añadidura dotado de un gran poder de persuasión, tenga la facilidad de arrastrar al espectador en el abismo de su negrura personal. Pero no perdamos de vista dicho epíteto – ‘personal’. La necrofilia no es la norma, sino patología. «El hombre cuerdo ama la vida»³⁷ repite Fromm tras su maestro Spinoza, y toda la psicología moderna mueve la cabeza con aprobación.

³⁵ Fromm, *El corazón del hombre*, cit., p. 47.

³⁶ F. de Waal, *El bonobo y los diez mandamientos. En busca de la ética entre los primates*, traducción de A. García Leal, Tusquets, México 2014, p. 249.

³⁷ Fromm, *El corazón del hombre*, cit., p. 49.

Note Biografiche

Paola Bellomi è docente di Letteratura spagnola nel Dipartimento di Filologia e Critica delle letterature antiche e moderne dell'Università degli Studi di Siena. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul teatro e la narrativa in prospettiva socio-culturale, sulla letteratura LGBTQI+ e la letteratura afrodiscendente, nonché sugli studi sefarditi. Fa parte del gruppo di ricerca Fenix: Network for Research on Female Exiles, Refugees and Migrants. Ha curato i volumi *Entre el cuarto oscuro y la utopía queer: sexualidades no normativas en el teatro español contemporáneo* e *De la representación a la representatividad: disidencias del deseo en el teatro español y brasileño [siglos xx y xxi]* (con Claudio Castro Filho, 2023), *Presenza/Assenza: l'identità ebraico-biblica femminile nelle letterature moderne di lingua spagnola e tedesca* (con Arturo Larcati, 2023) e *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo* (con Silvia Monti, 2012).

Riccardo Benedettini insegna Letteratura francese e francofona all'Università di Verona. Ha pubblicato *Il corpo in frammenti. Teatro e romanzo in Agota Kristof* (2016), scrittrice alla quale ha dedicato anche numerosi studi su riviste nazionali e internazionali e della quale ha curato alcune edizioni in lingua italiana. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla letteratura del XX (André Gide, Blaise Cendrars, Raymond Queneau) e XVI secolo (teatro rinascimentale e rapporti tra Italia e Francia), in collaborazione attiva con il Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese. Lavora attualmente alla prima edizione italiana di *Bourlinguer* di Cendrars.

Carla Francellini è docente di Letteratura angloamericana nel Dipartimento di Filologia e Critica delle letterature antiche e moderne dell'Università degli Studi di Siena, dove insegna anche Traduzione letteraria nel Master in Tradu-

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (edited by), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, © 2023 Author(s), CC BY-SA, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0278-7, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

zione letteraria e editing dei testi. La sua ricerca verte sulla narrativa di Melville e Steinbeck, sulla letteratura italiana/americana e sui *translation* e *adaptation studies*. Ha tradotto in italiano poesie e racconti, tra cui *The Haunted House* di Virginia Woolf ed è autrice di *Visible/Invisible. Incursioni nella narrativa italiana/americana contemporanea* (2019). Ha anche curato *Uè Paisà. Racconti dall'identità italoamericana* (2012), *QAAWOWomen in Translation. Donne in Traduzione* (2014), *Re-Mapping Italian America. Places, Cultures, Identities* (con Sabrina Vellucci, 2018), *Miraggi italiani. Tony Ardizzone, Adria Bernardi, Paola Corso, Kenny Marotta* (2019), *Mother Cabrini. Riflessioni sulle migrazioni di ieri e di oggi* (con Elisabetta Marino, 2023).

Maria Beatrice Lenzi è docente di Letterature ispanoamericane nel Dipartimento di Filologia e Critica delle letterature antiche e moderne dell'Università degli Studi di Siena. Si è laureata in Lettere, indirizzo classico e moderno, nel 1984, presso la Facultad de Letras de la Universidad del Salvador di Buenos Aires, si è specializzata in Letteratura Ispanoamericana presso la Universidad di Buenos Aires e in Semiotica e Discipline del Linguaggio presso l'Università degli Studi di Bologna. I principali ambiti di ricerca riguardano l'opera della scrittrice argentina Griselda Gambaro (1928), dalla neoavanguardia alla produzione più recente; la memoria della dittatura militare argentina (1976-1983) nella letteratura argentina; la produzione letteraria modernista dello scrittore argentino Manuel Ugarte (1875-1951), nel contesto francese e spagnolo dalla fine dell'800 agli anni '40 del Novecento, e i processi di riscrittura, in particolare delle figure di Antigone e di Salomè nelle letterature iberiche dalla fine dell'800 ai nostri giorni.

Ada Milani è ricercatrice a tempo determinato (Rtd-A) di Letteratura portoghese e brasiliana presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze. Tra il 2018 e il 2023 è stata docente a contratto presso l'Università di Siena (Dipartimento di Filologia e Critica delle letterature antiche e moderne) e l'Università degli Studi di Milano (Dipartimento di Lingue e Letterature straniere). I suoi interessi di ricerca sono rivolti alle Letterature africane di lingua portoghese, ma anche alla traduzione letteraria e alla letteratura per l'infanzia. È autrice del volume *Immaginari transnazionali. La formazione della letteratura mozambicana e la rivista "Itinerário" (1941-1955)*, Mimesis, 2020. Ha tradotto: Luis Inácio Lula da Silva, *La verità vincerà. Il popolo sa perché sono stato condannato*, Meltemi, Milano 2018; Bocage, *Importuna Ragione*, Lemma Press, 2017.

Linda Puccioni è assegnista di ricerca in letteratura tedesca presso il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne di Siena. Si è formata presso le Università di Siena, Vienna e Monaco di Baviera. Ha dedicato i suoi studi principalmente alla letteratura austriaca di inizio secolo, nello specifico all'opera di Hugo von Hofmannsthal e alla relazione tra letteratura, arti figurative e psicoanalisi. Attualmente si occupa di scrittrici austriache del secondo Novecento, in particolare della rappresentazione della donna nell'ottica eco-femminista.

Andrea Ragusa è ricercatore presso l'Università di Parma, dove insegna lingua e traduzione portoghese e brasiliana, ed è membro dello IELT (FCSH-Universidade Nova de Lisboa). I suoi ambiti di ricerca riguardano la traduzione, la linguistica educativa, la lessicologia della lingua portoghese, il poliglottismo e gli scambi culturali del tardo Ottocento. Ha tradotto in italiano opere di alcuni scrittori, tra cui Antero de Quental, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Fialho de Almeida e António Ramos Rosa, e ha realizzato le versioni portoghesi di *Una questione privata* di Beppe Fenoglio e dei *Pensieri* di Leopardi. Nel 2019 ha pubblicato il saggio *Como exilados de um céu distante: Antero de Quental e Giacomo Leopardi*.

Niccolò Scaffai è professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi di Siena, dove dirige il Centro di ricerca Franco Fortini. Ha insegnato dal 2010 al 2019 all'Université de Lausanne. È membro del direttivo di Compalit-Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura. Si occupa specialmente di letteratura moderna e contemporanea, critica e teoria letteraria, poeti del Novecento (in particolare Saba, Montale, Pavese, Sereni), letteratura e ecologia, Primo Levi e la scrittura della Shoah. Tra i suoi libri recenti: *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni* (2015), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* (2017), i commenti a Montale, *La bufera e altro* (con I. Campeggiani, 2019) e *Farfalla di Dinard* (2021) nello «Specchio» Mondadori; e alle *Poesie* di Pavese per Garzanti (con M. Villa, 2023). Ha curato l'antologia *Racconti del pianeta Terra* nei «Supercoralli» Einaudi (2022).

Elena Spandri è ordinaria di Letteratura inglese all'Università di Siena. I suoi ambiti di ricerca includono il Romanticismo, i rapporti anglo-italiani dell'Ottocento, la narrativa di viaggio, l'orientalismo, il romanzo indiano coloniale e postcoloniale. Ha scritto articoli e saggi su Wordsworth, Byron, Hazlitt, Southey, Mary Shelley, Lady Morgan, Giovanni Ruffini, R. Kipling, T. S. Eliot, Iris Murdoch, Julian Barnes, V. S. Naipaul, Amitav Ghosh. Tra i volumi monografici si segnalano *La metamorfosi folclorica. Antropologia del narratore nelle Lyrical Ballads di William Wordsworth* (2000), *Il lampo e il loto. Percorsi del Buddhismo nella letteratura britannica moderna* (2008) e *Wideworlds. L'Orientalismo nella letteratura inglese e americana, 1760-1820* (2009). Ha curato le raccolte di saggi *Contact Zones: Rewriting Genre Across the East/West Border* (2003, con D. Izzo), *Mondi di fede e di invenzione* (2018, con E. Di Rocco) e *'Twixt Land and Sea. Island Poetics in Anglophone Literatures* (2019).

Ewelina Topolska ha completato il dottorato di ricerca in Teoria letteraria e Letteratura comparata presso l'Università Autonoma di Barcellona nel 2014. Da allora lavora come docente e ricercatrice in diverse università polacche, con principale affiliazione all'University of Silesia in Katowice. Dopo un'ampia formazione in psicoterapia positiva (la specializzazione tedesca che trae origine dalla psicoanalisi) e in varie forme di arte-terapia, Topolska unisce al suo impegno accademico il lavoro psicoterapeutico, combinando gli studi letterari e teatrali con le sue conoscenze del campo della psicologia, con particolare attenzione alla dimensione psicoeducativa della produzione culturale.

Indice dei nomi

- Abbiati R. 51
Abrantes J. M. 73-74, 76, 79-80
al-Asad B. 24
Almada Negreiros J. de 109, 145
Alonso de Santos J. L. 16
Alves N. 88
Anderegg M. 46
Anderson B. 120
Arcari M. 54
Arendt H. 16, 27-29
Aristotele 7
Artaud A. 33, 107
Ashley E. C. A. 117, 124, 126-128
Atlee C. 120-121
Auden W. H. 116
Banegas C. 60
Barthes R. 114
Bataille G. 33-35
Bazin A. 46
Bellomi P. 10, 15-16, 25, 143
Bemporad G. 99-100
Benedettini R. 11, 31-33, 35, 37, 39, 143
Bernardi C. 78, 144
Bianchi R. 86, 89
Billington M. 126
Bitsch C. 46
Blake W. 121, 125
Boal A. 11, 73, 76, 78-80
Bogdanovich P. 12, 41, 47, 51
Bonadei M. 54
Brady F. 46
Brecht B. 11, 34, 46-47, 52, 73, 76-78, 80, 117
Brenton H. 11, 115, 117, 120-129
Breschi F. 54
Brittnacher H. R. 105
Brook P. 42
Brulotte G. 34
Bruno M. 108
Buglioni C. M. 101, 105-106
Bull J. 117, 123
Cabral A. 80
Caeiro|Pessoa F. 108
Calvo Albergo J. L. 61
Campos|Pessoa F. 108
Cantoni V. 117
Caporali V. 108
Carneiro J. 87, 109
Caruana P. 132
Carvalho R. de 109
Castro E. de 109, 143
Cercignani F. 105

- Cescon R. 111
 Chabrol C. 53
 Chandra V. 120
 Chaves R. 74, 92
 Codignola M. 51
 Coleman Watts Ladd A. 55
 Conrad P. 45, 122
 Corona M. 48
 Cortes-Rodrigues A. 109
 Crippa C. 54
 Cutcan S. 36
 Dall'Aglio G. 7
 Davies H. 11, 115, 117
 De Balsi S. 33
 De Capitani E. 12, 41-42, 53-56
 De Marinis M. 16
 Desti R. 75-76
 di Genio A. 54, 56
 Drössler S. 53
 Duffield B. 44-45
 Edwina|Ashley E. C. A. 117, 126, 127, 128
 Eichmann A. 28
 Elam K. 43
 Ercolino S. 13
 Edwina|Mountbatten E. 117, 126, 127, 128
 Eschilo 8, 89
 Estrin F.W. 46
 Euripide 95
 Eysoldt G. 97
 Feldman A. 117
 Flaubert G. 12, 109
 Fo D. 9
 Foucault M. 16
 Francellini C. 11-12, 41, 49, 143
 France R. 44
 Freire P. 79-80
 French S. 12, 41, 45
 Freud S. 34-35, 134, 141
 Fromm E. 7, 10, 131, 134-136, 138-142
 Frye N. 88, 91
 Fusillo M. 13
 Gabel M. 45
 Gambaro G. 8, 10, 59-66, 144
 Gandhi 123, 125-127
 García Cela M. del C. 34
 García Miranda M. 140
 Genio A. di 54, 56, 96
 Ghosh A. 115, 119-120, 145
 Gilmartin D. 118
 Gilroy P. 120, 128-129
 Gita B. 123-124
 Goethe J. W. von 12, 96
 González García I. 16
 Gori B. 109
 Gorki M. 97
 Graver G. 53
 Guimarães S. 79
 Guisado A. P. 109
 Hartevelt R. 132, 135
 Hayford H. 42
 Heggie J. 49
 Herbert E. W. 90
 Herman J. 41, 44, 52, 120, 123-127, 129
 Herrmann B. 44-45
 Hickman J. 89
 Hildebrando A. 92
 Hillman R. 117
 Hofmannsthal H. von 8, 12, 95-101, 105-106, 144
 Huston J. 46
 Jackson G. 47
 Jakobson R. 114
 Jana S. 118-119
 Jovičević A. 42, 44-46
 Kahn Y. 118, 126-128
 Kang E. 20
 Kelleher J. 117
 Kott J. 89
 Kristof A. 8, 10-11, 13, 31-39, 143
 Laban M. 76, 80, 86, 88-89
 Landolfi A. 96
 Laranjeira P. 87-88
 Lee C. 47
 Lehmann H.-T. 16
 Lenzi M. B. 10, 59-60, 144
 Leopardi G. 60, 145
 Lewenstein O. 45
 Liddell A. 7, 10, 13, 131-142
 Lima Â. de 109
 Lopes T. R. 108, 110, 113
 López-Ballesteros y de Torres L. 141
 Louise D. 50-51
 Lussu J. 80, 84
 Macedo D. 74, 79, 92
 Macedo T. 74, 79, 92
 Magnarelli S. 62
 Magoa M. 10, 15, 22-27
 Mallarmé S. 12, 109

- Mankowitz W. 45
 Margolis H. 45
 Márquez Muñoz de Luna|Magoa M. 22
 Mateos A. 8, 10, 15-19, 22
 Matilla L. 10, 15, 20-22
 McGoohan P. 47
 Megson C. 117
 Melville H. 12, 41-45, 48-56, 144
 Mereghetti P. 44-45, 51
 Mesquita R. de 109
 Milani A. 11, 73, 80, 85, 144
 Morão P. 109
 Mountbatten A. V. 116-117, 121, 123-124, 126-128
 Mountbatten E. 117, 124, 126-128
 Nannoni C. 33
 Naremore J. 43, 45
 Nehru J. 117, 122, 124-128
 Newitt M. 81
 Nimi-a-Lukeni 90
 Nitsch H. 13
 Nucci G. 44
 Ori J. 33
 Orwell|Orwell G. 20, 122
 Parker H. 42
 Pascaud F. 132
 Pasi C. 34
 Pepetela|Pestana dos Santos A. C. 11, 73-82, 84-85, 87-92
 Pereira A. 78-79
 Pessanha C. 109
 Pessoa F. 12, 107-111, 113-114, 145
 Pestana dos Santos A. C. 11, 73-82, 84-85, 87-92
 Pierini M. 45
 Pirandello L. 8
 Plowright J. 49
 Prete A. 60
 Puccioni L. 12, 95, 144
 Quental A. de 109, 145
 Radcliffe C. 11, 115-117, 121-128
 Ragusa A. 12, 107, 145
 Raponi E. 105
 Rei M. 109
 Reinelt J. 117
 Reinhardt M. 97
 Reis|Pessoa F. 108
 Reschia C. 61
 Ribeiro da Silva J. 90
 Ricoeur P. 62
 Rosi G. 15
 Rossari M. 44, 52
 Roy R. 118-120
 Rozenberg D. 16
 Rushdie S. 119
 Sá-Carneiro M. 109
 Sacher-Masoch L. von 140
 Sade D.-A.-F. 139
 Sagawa I. 132-133, 136-137
 Salinas Portugal F. 84
 Scaffai N. 7, 145
 Scheer G. 49
 Serpieri A. 43
 Servin M. B. 38
 Shakespeare W. 42-43, 49-56, 88, 117
 Silva Santa-Cruz N. 64
 Simões J. G. 107
 Sofocle 12, 95-98, 105
 Sollers Ph. 36
 Spandri E. A. 11, 115, 145
 Spinoza B. 142
 Stanislavskij K.S. 47
 Stegagno Picchio L. 114
 Steiger R. 53
 Svevo I. 31
 Tabucchi A. 108
 Taine H. 111
 Tarantuviez S. 59
 Tickell A. 119
 Tocco V. 87, 92
 Topolska E. 10, 131-132, 139, 145
 Torres R. 138, 141
 Trevigne T. 49
 Trevisan C. 39
 Ubersfeld A. 16
 Urdician S. 59
 Vacas Fernández F. 61
 Vecchi R. 87-88
 Viana G. 54
 Vicente Á. 76, 131
 Vicente Valentim J. 76
 Viceroy|Mountbatten A. V. 116-117, 121
 Violante de Cysneiros|Côrtes-Rodrigues A. 109
 Viti C. 53
 Volterrani E. 82, 86
 Waal F. de 142
 Watts Ladd A.C. 55

Weiss P. 7

Welles O. 8, 11-12, 41-56

Wertheimer J. 105

Whitty J. 50-51

Wilde O. 12, 97, 109

Williams K. 49

Wilson R. 13

Winckelmann, J. J. 96

Wolpert S. 116, 128

Wood F. D. 55

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

TITOLI PUBBLICATI

1. Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, 2023
2. Giulia Bassi, «*Con assoluta sincerità*». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, 2023
3. Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (a cura di), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, 2023

- **STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE**
-
-
-
-
-
-

Nel volume si indaga il concetto di 'violenza' e la rappresentazione che ne è stata fatta nei diversi generi teatrali, sia in opere originali sia in adattamenti che sono stati scritti e messi in scena tra il XX e il XXI secolo. Il volume vuole offrire una riflessione ampia su questo tema e sui meccanismi propri della scrittura teatrale per rappresentare le diverse forme e voci della violenza, imposta e subita.

Paola Bellomi è docente di Letteratura spagnola all'Università di Siena. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul teatro e la narrativa in prospettiva socio-culturale.

Carla Francellini è docente di Letteratura angloamericana all'Università di Siena. La sua ricerca verte sulla narrativa di Melville e Steinbeck e sulla letteratura degli italiani d'America.

Maria Beatrice Lenzi è docente di Letterature ispanoamericane all'Università di Siena. I principali ambiti di ricerca riguardano l'opera di Griselda Gambaro e la memoria della dittatura militare nella letteratura argentina.

Ada Milani è docente di Letteratura portoghese e brasiliana all'Università di Firenze. I suoi interessi di ricerca sono rivolti alle Letterature africane di lingua portoghese e alla letteratura per l'infanzia.

Niccolò Scaffai è professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Siena, dove dirige il Centro di ricerca Fortini. Si occupa di letteratura contemporanea, critica e teoria letteraria, letteratura e ecologia e la scrittura della Shoah.

ISSN 2975-0377 (print)

ISSN 2975-0229 (online)

ISBN 979-12-215-0277-0 (Print)

ISBN 979-12-215-0278-7 (PDF)

ISBN 979-12-215-0279-4 (ePUB)

ISBN 979-12-215-0280-0 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

www.fupress.com