



Università degli Studi di Firenze

DOTTORATO DI RICERCA IN

Lingue e Culture del Mediterraneo

CICLO XXIV

COORDINATORE Prof. Ayse Saracgil

La drammaturgia di Jean-Luc Lagarce

Settore Scientifico Disciplinare L-LIN/03

Dottorando

Dott. Fossi Cosimo

Tutore

Prof. Lombardi Marco

Anni 2009/2012

Le immagini contenute nella tesi sono tratte dal volume: *Traces incertaines* (*mises en scène de Jean-Luc Lagarce*), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

Ringraziamenti

A François Berreur per i chiarimenti illuminanti e la disponibilità.

Al Professor Jean-Pierre Sarrazac per i suggerimenti, l'incoraggiamento e la gentile accoglienza.

Ai responsabili dell'archivio dell'IMEC di Caen per avermi guidato nel labirinto del materiale lagarciano ivi depositato.

A Christian Canot e Serge Lypszic per avermi introdotto alla complessità della pièce Derniers remords avant l'oubli.

A Marianne Caillet, Léon Bertolini e Guillaume Antonioli, splendidi e coraggiosi interpreti di Music-hall, per il vivace dialogo.

A Marco Lombardi, vero e raro maestro.

Infine, un ringraziamento affettuoso per il contributo fondamentale alla revisione della scrittura di questa tesi va a Kathy e Flavio Toma, e ad Anna Fierro.

Indice

Introduzione	8
Ouverture. Lagarce teorico: <i>Théâtre et Pouvoir en Occident</i> e l'intervista del 1994	12
1. Per le origini di una definizione della drammaturgia lagarciana	20
1.1 <i>Erreur de construction</i> : una riscrittura-variazione de <i>La Cantatrice chauve</i> . Lagarce, Ionesco e l'Assurdo	20
1.2 <i>La bonne de chez les Ducatel</i> : la citazione	31
1.3 <i>Carthage, encore: pièce-récit</i> e immaginario lagarciano tra Beckett e Sartre	35
1.4 <i>La Place de l'autre</i> : ridefinizione di 'conflitto'	44
1.5 <i>Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale</i> : una pièce statico-dinamica.....	53
1.6 <i>Ici ou ailleurs</i> : tema del fallimento dello scrittore e origini dell'Intimo	62
1.7 <i>Les Serviteurs</i> : crisi della <i>mimesis</i> e della <i>fable</i> . Lagarce e Genet.....	69
2. Le Pièces-parabola	86
2.1 <i>Noce</i> : parabola e epico-romanzesco	86
2.2 <i>Vagues souvenirs de l'année de la peste</i> : rapsodia e <i>littéralité</i> . Statuto del dialogo e del personaggio nella drammaturgia lagarciana.....	102
2.3 <i>Hollywood</i> : una pièce postmoderna.....	120
3. L'Intimo e il Mondo	134
3.1 <i>Histoire d'amour (repérages)</i> : <i>mise en abyme</i> e influenza decisiva del teatro di Marguerite Duras.....	134
3.2 <i>Retour à la citadelle</i> : un'anticipazione de <i>Les Prétendants</i> e di <i>Juste la fin du monde</i>	150
3.3 <i>Les Orphelins</i> : prolungamento della pièce-parabola sul tema della famiglia	163
3.4 <i>De Saxe, roman: jeux de rêves</i> e « <i>jeu de retour</i> » della storia	171
3.5 <i>La Photographie</i> : anticipazione di <i>Derniers remords avant l'oubli</i>	181
3.6 <i>Derniers remords avant l'oubli</i> : il ritorno alla tradizione. Un dramma dell'impossibilità ad esprimersi	189

3.7	<i>Music-hall</i> : versetto, monologo e didascalia ‘interiorizzata’	204
4.	La ‘maturità’	215
4.1	<i>Les Prétendants</i> : la svolta verso la commedia e il <i>vaudeville</i> . Lagarce e Vinaver	215
4.2	<i>Juste la fin du monde</i> e <i>Le Pays lointain</i> : ritorno del ‘figliol prodigo’ tra recupero del dramma borghese, <i>drame-de-la-vie</i> e pièce neo-barocca	233
4.3	<i>Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne</i> : Lagarce e il comico ...	266
4.4	<i>Nous, les héros</i> : Lagarce, Kafka e la guerra	278
4.5	<i>J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne</i> : attesa e coralità. Lagarce e Lorca.....	292
	Conclusione	300
	Bibliografia	303

Introduzione

Jean-Luc Lagarce è in questo periodo l'autore di teatro più rappresentato in Francia dopo Molière. L'importanza di questo drammaturgo, morto di Aids nel 1995 a soli trentotto anni, ha tuttavia tardato ad essere riconosciuta e la sua affermazione nel panorama della drammaturgia contemporanea può effettivamente essere ritenuta consolidata solo negli ultimi anni. Nel 2008, una delle sue pièces più celebri, *Juste la fin du monde*, è entrata nel repertorio della Comédie Française con la regia di Michel Raskine. Nel 2011, la stessa pièce e una precedente, *Derniers remords avant l'oubli*, sono state scelte come argomento per il concorso nazionale del reclutamento degli insegnanti francesi di lettere, l'*Agrégation*, simbolo della sua elevazione a classico contemporaneo e al suo ingresso nel canone.

Scrittore prolifico, Lagarce ha faticato non poco ad affermarsi da vivo. Drammaturgo, regista, attore, direttore di una compagnia e di una casa editrice da lui stesso fondate (quest'ultima con François Berreur), Lagarce ha conosciuto un ampio successo come regista. Memorabili restano alcune sue messe in scena, in particolare de *La Cantatrice chauve* di Ionesco e de *Le Malade imaginaire* di Molière. Uomo di teatro completo fin dalla giovinezza, già come studente in filosofia si era dedicato alla redazione di una tesi di laurea sulla storia del teatro e sulla teoria della pratica scenica.

Nonostante l'affermazione e la riscoperta recenti, il tardivo riconoscimento ha impedito sinora studi approfonditi ed esaustivi sull'intera sua produzione. Autore anche di tre racconti, di un libretto d'opera, di alcuni romanzi ancora inediti, nonché videasta, è la sua produzione drammatica a suscitare l'entusiasmo e l'interesse di pubblico e critica. Dell'ampia opera teatrale soltanto i testi della 'maturità'¹ hanno riscosso l'attenzione dei registi e degli studiosi, per cui, sebbene negli anni recenti siano stati dedicati a Lagarce articoli e giornate di studio, un lavoro critico completo attendeva ancora di essere intrapreso. Molte delle pièces giovanili, ma non solo, restano di fatto sconosciute agli spettatori e ignorate in gran parte anche dagli specialisti.

¹ Come chiarirò, la 'maturità' (drammaturgica) raggiunta da Lagarce si evidenzia in testi quali *Les Prétendants*, *Juste la fin du monde*, *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, *Nous, les héros*, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* e *Le Pays lointain*, creati dopo *Derniers remords avant l'oubli*, testo che sancisce un punto focale nell'evoluzione creatrice dello scrittore.

La mia indagine ha assunto dunque come primario obiettivo quello di analizzare dall'interno la totalità delle pièces lagarciane², ricorrendo a numerose citazioni, con lo scopo di far meglio conoscere ogni singola opera, che viene così inquadrata nel contesto della produzione dell'autore, oltre che nel contesto drammaturgico contemporaneo. Mentre per le pièces cosiddette 'mature' è possibile trovare una già significativa bibliografia critica, la maggior parte delle pièces lagarciane non ha ricevuto l'attenzione che merita con studi specifici ed approfonditi.

Quindi, ho deciso di trattare ogni singola pièce collocandola nell'ordine cronologico relativo alla sua scrittura – tranne nel caso di *Juste la fin du monde* e *Le Pays lointain*, pièces legate da un rapporto di intertestualità –, e di procedere dedicando ad ognuna di esse una parte introduttiva, seguita da un'analisi più specifica, iniziando col 'raccontare' per poi indagare criticamente le pièces dal loro interno. Le molte citazioni tratte dai testi lagarciani sono dunque una scelta di fondo, a mio avviso essenziale, per far luce su tutta la produzione del drammaturgo rimasta finora in ombra.

Nelle pièces definite 'giovanili' non solo è possibile individuare i germi di ciò che sarà la sua creazione 'matura', ma anche elementi originali, come intendo mostrare. Il teatro lagarciano si caratterizza fin dagli esordi e durante tutta la sua evoluzione per alcune scelte tematiche e drammaturgiche ossessivamente ricorrenti, quali, in sintesi: la memoria e il ritorno del passato nel presente, la struttura per *mise en abyme*, la dimensione metateatrale, l'ibridazione dei generi, la costruzione collettiva della pièce e della *fable* da parte di personaggi-attori-narratori, l'esilità dell'intreccio, la rottura dell'illusione scenica, il ricorso predominante al monologo. Soffermarmi su tali pièces 'giovanili', come ho fatto, costituisce la parte più innovativa della tesi. Ho tentato di arricchire il mio studio, quando opportuno, con alcuni approfondimenti teorici e metodologici riguardanti certe tematiche e situazioni formali che coinvolgono la drammaturgia moderna e contemporanea, così da inserire l'opera lagarciana in un quadro storico-drammaturgico e tecnico-pratico di riferimento.

La difficoltà di affrontare l'intera opera lagarciana in ordine cronologico, lavoro per adesso mai intrapreso, è stata quella di trovare un'organizzazione e una

² Nel caso dei dittici *Histoire d'amour (repérages)* e *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, così come per *Nous, les héros* e *Nous, les héros (version sans le père)* ho optato per l'analisi della sola pièce originaria al fine di evitare ripetizioni in quanto pièces molto simili.

suddivisione coerenti. L'impressione che offre la drammaturgia lagarciana è quella di un enorme palinsesto: ciò non tanto per i temi e gli argomenti che ritornano, come può apparire, nell'arco della sua evoluzione, ma per la specificità della scrittura e del linguaggio dell'autore, attento a creare una forma drammaturgica e linguistico-espressiva a lui propria, elemento ritenuto indispensabile in quanto partecipante essa stessa alla definizione di senso. La ricorrenza, come vedremo, dell'epanortosi, figura retorica costruita sulla nozione di variazione-ripetizione, con la quale si esprimono spesso i personaggi lagarciani, e altre strategie linguistico-tematiche, quali ad esempio il discorso collettivo spesso rivolto ad un'indagine del passato, diventano progressivamente delle costanti all'interno della sua scrittura, tanto che alcuni critici parlano, appunto, dell'opera di Lagarce come di un'unica grande pièce. Da qui la necessità di evidenziare gli elementi costitutivi comuni (le costanti) delle pièces lagarciane e il conseguente pericolo, nella redazione di questo elaborato, di dare l'impressione di temi e forme drammaturgiche invariabili. Sarà mio compito individuare accanto alle costanti le varianti proprie di ogni pièce, costitutive del palinsesto teatrale del drammaturgo.

Teatro di parola, claudicante nella trama e restio alla costruzione di personaggi psicologici secondo tradizione, fortemente improntato alla dimensione epico-narrativa e all'ibridazione dei generi, la produzione drammaturgica lagarciana si poggia essenzialmente sulla forza della creazione linguistica e su un unico grande argomento di fondo: il teatro stesso. Da qui l'eminente uso di ripetizioni linguistiche che veicolano una musicalità interna alla scrittura, un gioco *nella e con* la parola che è esso stesso marca di una ricerca di teatralità. La dimensione metateatrale, con strategie che si evolvono nel corso degli anni, emerge in filigrana, come si dirà ampiamente, anche nei testi apparentemente più vicini ai modelli della tradizione (quali *Derniers remords avant l'oubli* e *Juste la fin du monde*), tanto che i personaggi lagarciani possono essere, di norma, considerati degli attori che recitano su un palcoscenico. Tutto ciò non significa che contemporaneamente nella produzione lagarciana non sia riscontrabile un'evoluzione generale e una specificità riguardante ogni opera. Vero è che si ha l'impressione, come accennato, che molte delle sue pièces dialoghino l'una con l'altra per scelte tematiche e formali comuni.

La ripartizione con cui ho organizzato i quattro capitoli della mia tesi non può essere considerata un limite rigido. L'elemento dell'intimo, ad esempio, che riscontro nelle pièces del terzo capitolo e che certamente si afferma in modo decisivo e pieno in esse, non solo si sviluppa in quasi tutte le opere 'maggiori' affrontate nel quarto capitolo, ma trova le sue origini a partire da una pièce analizzata nel primo, *Ici ou ailleurs*.

La dimensione metateatrale, elaborata nella produzione degli esordi, in realtà non si esaurisce mai e resta un 'marchio di fabbrica' della drammaturgia lagarciana. Ciò non toglie che nel corso degli anni, le costanti subiscano cambiamenti ed evoluzioni, a favore di ulteriori varianti di ricerca, per essere poi quasi abbandonate, dando vita, ma solo in situazioni quasi uniche, ad esperienze del tutto nuove ed originali, come avviene nel caso de *Les Prétendants*.

Ho voluto correre il rischio di una possibile ripetitività del mio discorso, nell'intento esclusivo di mettermi al servizio di un'opera, come ho detto, ancora troppo poco nota, o addirittura ignorata, nella sua interezza e complessità. Nei titoli dei paragrafi ho tentato di riassumere gli aspetti pregnanti di ogni pièce, nell'intento di meglio indirizzare il lettore e di mettere in risalto uno o più aspetti particolarmente significativi, tematici o formali, della singola pièce presa in esame.

Ho deciso di aprire la tesi (l'Ouverture annunciata nell'indice) con una mia riflessione sullo studio teorico di *Théâtre et Pouvoir en Occident*, intrapreso dal giovane Lagarce per la sua laurea in filosofia, mettendolo a confronto con le teorie e pratiche sceniche del drammaturgo prossimo alla morte, quali emergono nel corso di un'intervista del 1994 a proposito della sua intera produzione. Quest'ultimo documento risulta particolarmente prezioso: le parole con cui l'autore si esprime sulla sua opera ormai conclusa appaiono come una riflessione definitiva e costituiscono, io credo, un viatico per il lettore che si accinge a intraprendere il lungo tragitto all'interno della drammaturgia lagarciana.

Ouverture. Lagarce teorico: *Théâtre et Pouvoir en Occident* e l'intervista del 1994

Mi sembra interessante iniziare il cammino all'interno dell'opera di Jean-Luc Lagarce riferendo di due testi di natura diversa, un saggio giovanile dal titolo *Théâtre et Pouvoir en Occident*³, e un'intervista del 1994 ritrascritta e pubblicata nel 2010, nei quali è possibile tracciare l'evoluzione teorica del drammaturgo. Il primo testo è una tesi di laurea in filosofia scritta quando Lagarce è ancora giovanissimo. L'intervista è stata invece rilasciata circa un anno prima della morte. Nei due testi, la riflessione critica e teorica del drammaturgo si rivela diversissima. Tuttavia mi pare pertinente presentare i due testi insieme, poiché se in *Théâtre et Pouvoir en Occident* si assiste al lavoro accademico di uno studente che rivela le sue letture e la sua profonda conoscenza della storia del teatro, il secondo è quanto mai un materiale prezioso poiché Lagarce, ormai alla fine della sua breve ma intensa carriera e della sua vita, tesse le fila di quello che è stato il suo percorso artistico con una capacità di raccontare e commentare lucidamente il proprio lavoro.

Théâtre et Pouvoir en Occident opera scritta nel 1980 dal giovane Lagarce, è stata rielaborata per la pubblicazione a distanza di anni. L'intento di tale saggio, che analizzerò dall'interno, è di investigare, attraverso varie epoche e vari momenti della storia del teatro, la complessità delle dinamiche che influenzano la creazione teatrale nel suo rapporto con le espressioni del potere politico. Il volume si presenta, dunque, come un progetto non nuovo ma ambizioso, come una storia del teatro che sceglie quale filo conduttore il tema del potere.

Le domande a cui Lagarce tenta di dare una risposta sono: le forme di teatro come negoziano con l'espressione del potere politico? E chi presiede alle regole di questa negoziazione? Coloro che creano il teatro o coloro che dirigono la città del teatro? Come evolvono i rapporti fra teatro e potere nel corso dei secoli? Questo

³ J.-L. Lagarce, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000. Alcuni contenuti di questo paragrafo sono stati presentati nel corso del mio intervento al convegno "Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore", tenutosi all'Università di Firenze dal 19 al 24 ottobre 2010. Il contributo è pubblicato nella collana «Secoli d'Oro n. 61», *Norme per lo spettacolo Norme per lo spettatore – Teoria e prassi del teatro intorno all' 'Arte Nuevo'*, (a cura di G. Poggi e M. G. Profeti), Firenze, Alinea, 2011, pp. 535-546.

elaborato universitario, pur se concepito con precise citazioni e punti di riferimento formali e contenutistici tipici di questo genere specifico di testo, si rivela di grande interesse poiché, evidenziando le preoccupazioni e le riflessioni di Lagarce riguardo l'arte drammatica, rende possibile una ricostruzione di quella che poteva essere la sua giovanile e personale idea di teatro.

Il libro si apre con una densa introduzione in cui l'autore si ispira principalmente alle opere di Jean Duvignaud⁴ dedicate alla sociologia del teatro. Si divide poi in cinque capitoli che prendono rispettivamente in considerazione il teatro greco, il teatro medievale e l'età classica francesi, per procedere infine a una riflessione sul teatro 'all'italiana' e sul Novecento⁵. Quando Lagarce scrive questo suo lavoro teorico ha appena mosso i primi passi come drammaturgo: sono dello stesso periodo pièces come *Erreur de construction*, *La Place de l'autre*, *Les Serviteurs*⁶, che rivelano in modo evidente la filiazione del cosiddetto teatro dell'Assurdo, in particolare di Ionesco, Beckett, e Genet. Nell'ultima parte del saggio, l'autore mostra tutta l'ambizione della sua riflessione ampliando il discorso a una critica radicale della produzione drammaturgica in Francia a partire dagli anni Cinquanta del Novecento. Egli si chiede infatti se dopo l'esperienza di tale teatro i drammaturghi abbiano saputo essere specchio della società contemporanea e dunque se siano stati in grado di raccontare il presente: ed egli risponde di no, evidenziando il vuoto lasciato dagli autori in materia di una rinnovata ricerca teorico-estetica e tematica.

L'aspetto nevralgico e il fine ultimo di *Théâtre et Pouvoir en Occident* risiede in una proposta, non priva di una certa utopia, portata avanti da Lagarce: denunciando la necessità di un rinnovamento della drammaturgia, di fatto progetta la rifondazione dell'arte della creazione teatrale e dei principi su cui tale arte si regge. Allo stesso tempo egli individua quelli che a suo avviso sono i principali responsabili del fallimento del teatro del secondo Novecento: innanzitutto il crescente ruolo di potere assunto dal regista, divenuto ormai un funzionario dello Stato e, di conseguenza, il ritorno alle convenzioni del teatro 'all'italiana', unite alle limitazioni nei confronti della comunicazione con i destinatari dello

⁴ Tra cui *Les Ombres collectives*, Paris, PUF, 1973.

⁵ Bisogna precisare che solo di rado il discorso lagarciano si allontana dai confini della Francia.

⁶ J.-L. Lagarce, *Erreur de construction, La Place de l'autre, Les Serviteurs*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

spettacolo, imposte dalla ripresa della frontalità tra scena e sala. Lagarce critica la figura del creatore unico: il regista che si fa anche autore.

Con il teatro dell'Assurdo si assiste, afferma il giovane drammaturgo, alla ricerca di un'economia di mezzi a discapito degli effetti grandiosi e spettacolari della tradizione ripresa invece dai registi degli anni Settanta-Ottanta, economia che sancisce il rifiuto del teatro come semplice divertimento: il teatro perde il suo antico ruolo canonico, non fa sognare né distrae, ma inquieta lo spettatore. Il giovane Lagarce vede nel teatro dell'Assurdo la sola vera innovazione della drammaturgia francese che non ha però saputo fare a meno, appunto, del rapporto 'all'italiana' stabilito con lo spettatore, una convenzione ritornata in auge per la sua comodità e per i vantaggi finanziari che comporta; secondo Lagarce, essa non avrebbe più ragione di essere poiché non solo impedisce una lettura nuova delle opere classiche, ma non permette neanche l'avanzare di una scrittura drammaturgica innovatrice. L'autore suggerisce l'abbandono di una struttura che divide in modo netto la sala dalla scena, gli attori dal pubblico, a favore di una soluzione che raccolga gli spettatori in uno stesso luogo senza distribuirli tra platea, palchi e loggione, liberandoli il più possibile dalle difficoltà di percezione visiva e di ascolto con il ritorno al luogo pubblico greco, allo spazio scenico multiplo, oppure al dispositivo elisabettiano.

Quanto alla figura del regista, Lagarce lo descrive come una figura di potere che, affermandosi in qualità di funzionario dello Stato all'epoca della 'decentralizzazione' del teatro francese, ha impedito alla scrittura drammaturgica contemporanea di sviluppare una propria strada indipendente. Il regista favorisce, in genere, la ripresa sulle scene dei testi del repertorio 'classico', tarpando dunque le ali ad una nuova drammaturgia e imponendo con le sue ambizioni di successo popolare il proprio gusto sul pubblico. Si assiste per causa sua, ribadisce Lagarce, al ritorno della predilezione per gli elementi spettacolari, per l'ampiezza scenografica, contravvenendo alle scelte operate da più moderni drammaturghi in chiave di moderazione nell'utilizzo degli strumenti scenici e del numero dei personaggi. Essendo nella necessità di rientrare economicamente nel budget statale, il regista favorisce inevitabilmente soltanto i testi già affermati al fine di evitare inutili rischi finanziari a discapito dei testi degli autori emergenti.

Dopo i tentativi 'rivoluzionari' effettuati nel corso del Novecento finalizzati a scardinare le convenzioni del classicismo (regole e *bienséances*) e della scena

borghese ottocentesca francesi, Lagarce denuncia il riaffermarsi di nuove convenzioni facilmente accettate dal pubblico perché maggiormente riconoscibili: il teatro, ridiventa così “divertissement bourgeois et le discours subversif qu’il tente parfois de faire entendre est réduit à un phénomène de ‘mode’ ou d’innovations purement intellectuels”⁷. Divenuto amministratore-creatore, il regista costringe il teatro in questo circolo vizioso di sovvenzioni e servizi resi, che lo lega completamente allo Stato il quale a sua volta lo ‘alimenta’. L’arte teatrale, isolata, senza poter raggiungere un pubblico sufficientemente numeroso che lo farebbe vivere, è spesso la prima vittima del prezzo pagato alla spettacolarizzazione, la quale sostituisce un discorso drammatico specifico spesso assente.

Il teatro indipendente è pressoché inesistente e, sovvenzionato dallo Stato, deve di fatto proibirsi qualsiasi innovazione nel suo linguaggio o nelle sue strutture. Lagarce denuncia una sorta di disincanto, di disimpegno che nel dopoguerra ha colpito i creatori e gli spettatori: l’abbandono di ogni idea di teatro che abbia la speranza di cambiare il mondo. Egli non può che constatare come l’epoca contemporanea, dopo le innovazioni più folli e disparate, non ha saputo proporre né mettere in moto un discorso drammaturgico relativo ai problemi che desiderava trattare davanti al suo pubblico.

La ‘decentralizzazione geografica’ e i numerosi tentativi per imporre un nuovo spazio scenico non hanno condotto ad uno sviluppo rivoluzionario dell’arte drammatica nei suoi rapporti con gli spettatori, né ad una scrittura liberata dalle costrizioni che dominano ancora la produzione letteraria. Il teatro del secondo Novecento, per Lagarce, avrebbe dovuto superare i limiti che gli impedivano di rinnovarsi (classicismo, *pièce bien faite* e teatro ‘all’italiana’), ed esprimere una sensibilità contemporanea lontana dalle norme teatrali della grande tradizione francese sei-sette-ottocentesca. Per finire, egli constata che accanto alle innovazioni teoriche e registiche, non c’è stata l’introduzione di una scrittura drammaturgica “aspirant à un refus du dispositif à l’italienne”⁸, anche se il teatro dell’Assurdo se ne prende gioco.

⁷ J.-L. Lagarce, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, cit., p. 150.

⁸ Ivi, p. 156.

Nell'intervista menzionata⁹ del 1994, Lagarce offriva, sollecitato da Jean-Michel Potiron, un ampio e interessantissimo chiarimento sul suo lavoro di drammaturgo e di regista, che di fatto costituisce un programma estetico-teorico, tanto più prezioso perché definito, come dicevo, ormai verso la fine della sua produzione artistica e della propria esistenza. Più che da affiancare a *Théâtre et Pouvoir en Occident*, tale intervista può sostituire a pieno titolo il saggio teorico giovanile, in quanto le opinioni del drammaturgo sono espressione di un artista ormai maturo nella coscienza di sé e in quello che è stato il contesto storico-culturale in cui lavorava e aveva lavorato. In tali dichiarazioni, la drammaturgia lagarciana, al pari del suo impegno di regista, si confermano essere dominati dall'attenzione al linguaggio come centro strutturale della creazione artistica. Riporto qui di seguito ampi estratti di tale intervista, particolarmente preziosa e illuminante in questo senso:

Dans ma génération, nous ne sommes pas nombreux à nous appuyer sur l'étude dramaturgique. Il y a Pitoiset, Braunschweig. Aujourd'hui la mode n'est plus à la dramaturgie, mais plutôt à l'intuition. Dans mon travail, la dramaturgie prend une place essentielle. Elle est à la base de tout. Lorsque je débute un projet, je travaille d'abord avec un stylo, le texte et l'ordinateur. Je fais des listes, puis des références. J'analyse l'époque. Je compile des données. Je fais un gros travail de documentation. J'accumule des images. Puis je trie et je fais des notes que je destine à la coutumière, au décorateur, au musicien. [...] J'attribue aux mots leur valeur exacte. Je suis très à cheval sur le texte et sur la rhétorique [...].

Je ne suis pas un adepte de l'image. L'image vient du texte. Dans *Le Malade imaginaire*, j'étais très attentif aux personnages qui parlaient pour évoquer des sujets qui n'étaient pas importants. On peut partir du détail, de la chose la plus infime, de la réplique que l'on ne comprend pas, ou encore, de la réplique qui nous enquiquine le plus. Ainsi donc, dans la pièce de Molière, Louison, à un moment, propose à Argan de lui raconter *Peau d'âne* de Charles Perrault. Cette réplique n'est pas décisive. Elle ne pèse rien dans la pièce. Mais je note que Molière parle de Perrault, son contemporain. Et c'est une gamine, Louison, qui en parle et qui lit ses livres. Elle lit des livres de son temps. [...] Cette petite réplique de Louison a fait tout un chemin dans mon esprit. Je me suis dit: et si *Le Malade imaginaire* avait un rapport avec les contes de Perrault? Et si *Le Malade imaginaire* était réellement une histoire imaginaire? [...]

Et les personnages se sont retrouvés habillés comme dans un conte: Louison en petite souillon, la femme d'Argan en sorcière maléfique, les médecins et surtout Monsieur Purgon en diable. [...] Ceci est une conséquence de mes recherches dramaturgiques. La dramaturgie ne signifie pas qu'il faut lire un texte avec une grille unique, mais avec plusieurs grilles.

⁹ J.-L. Lagarce, *Atteindre le centre*, Entretien avec J.-M. Potiron, in AA.VV., «Europe», «Jean-Luc Lagarce», n. 969-970, gennaio-febbraio, 2010.

Je dis souvent: «On monte une pièce comme on réalise une enquête policière». L'auteur, en écrivant sa pièce, a-t-il ou pas commis le crime parfait? Quels sont les traces et les indices qu'il a laissés à son insu après avoir commis son méfait? Il ne faut pas dire: «La pièce raconte ceci ou cela». Il faut se dire: «Et si la pièce racontait ceci ou cela...» Depuis le point de vue choisi, tu prends le texte par les pieds et tu le secoues jusqu'à ce qu'il ne détienne plus aucun secret pour toi.

Je crois à la dramaturgie, parce que je crois aux codes. J'aime beaucoup la publicité, par exemple. J'aime m'amuser à décrypter ce qu'elle raconte, ce qu'elle véhicule. Je crois au signe. J'aime les affiches, les photographies, la mode. [...]

Je viens du livre. Je viens de l'analyse du texte, de l'étude de la virgule et de la ponctuation. [...] Mon propos n'est pas fait de l'eau tiède. J'ai étudié la sémiologie, la linguistique, la philosophie. Je viens de la valeur du texte. Je m'intéresse à la signification du signe et du code.

[...] Très souvent, je m'entends dire également: «Mais, l'auteur n'a pas pensé à tout ce que vous avancez...» De cela, je me fiche. Je suis metteur en scène, pas autre chose. L'auteur est un criminel. Il a laissé à l'intérieur de son texte les indices de son crime. Mon rôle est de les trouver. Le criminel, bien entendu, n'a pas fait exprès de laisser traîner ces indices.

Pour mener mon enquête, tous les moyens nécessaires sont bons. Parmi ces moyens, – n'oublions pas que Freud est passé par là – il y a la psychanalyse. Je suis un homme de mon temps, et en cette qualité, j'utilise la science et les connaissances de mon temps.

[...] Molière n'a pas pensé à la psychanalyse, mais il indique un inconscient. Et lorsque je le lis, moi j'y pense. [...] La pièce est un matériau. Elle possède des failles, des trous. C'est ici que le metteur en scène s'insinue. Le théâtre se fait également avec le public d'aujourd'hui et non pas avec celui remontant à six cents ans.

Metteur en scène, je suis au service de ce que je veux raconter, de ce que, selon moi, l'œuvre raconte. Pour la raconter, je m'appuie sur la langue, sur la structure de la pièce. Le sujet le plus important, c'est la langue. Ce sont les mots. Le sujet: c'est d'en parler. L'histoire racontée ne m'intéresse pas beaucoup, en revanche, la façon dont elle est racontée me passionne. [...] Ce qui me passionne dans *La Cantatrice chauve*, c'est que cette pièce raconte qu'elle ne raconte rien.

Le but du jeu de la mise en scène est d'atteindre le centre de la pièce, d'atteindre son nœud. [...]

Je suis de ceux qui pensent que tout a déjà été dit. Il n'y a pas de thèmes nouveaux. [...] Le poète se désintéresse des thèmes, il se préoccupe de la forme. Il va au centre. Et le centre, c'est la langue. Le poète se demande comment une pièce est construite. Plus la pièce a de force, plus il est difficile d'en atteindre le centre. [...]

Il faut défendre la langue contre l'image. Nous vivons aujourd'hui dans l'absence de la langue. Dans l'absence du verbe. [...] Je ne suis pas contre le travail corporel, cela me paraît essentiel, mais lui aussi doit être soutenu par un discours. [...] La vie la plus inintéressante peut devenir passionnante si la forme est là pour nous la raconter. Rien ne reste en notre mémoire des spectacles à images. Ils sont faits d'eau tiède. Une œuvre d'art qui n'est soutenue par aucun discours, même inconscient, n'existe pas¹⁰.

¹⁰ Ivi, pp. 145-149.

Si delinea in queste parole di Lagarce una coscienza artistica netta e definita, in cui i ruoli del drammaturgo e del regista coesistono nell'interesse condiviso per l'aspetto linguistico dell'arte teatrale. Come regista, Lagarce afferma innanzitutto di svolgere un lavoro di contestualizzazione, un lavoro di studio sull'epoca in cui una certa pièce è stata scritta. Il suo interesse si dirige verso la lingua e la retorica, allo studio della pièce, ovvero alla sua forma. Egli nega qualsiasi interesse rivolto alla creazione teatrale intesa come immagine. Lingua e forma sono dunque i due elementi portanti della creazione drammatica per Lagarce. Le sue pièces rispondono a questo principio fondamentale della supremazia della lingua, della retorica e del lavoro portato su di esse da parte del drammaturgo, a scapito della trama. Lagarce si oppone a un teatro di immagini, come avviene in un certo teatro dominato dalla regia e dalla supremazia della rappresentazione: egli è sì creatore di immagini e atmosfere a volte assai forti e suggestive, ma tutto passa attraverso il potere evocativo della parola.

Altro elemento di grande interesse è rappresentato dall'attenzione rivolta dal drammaturgo al ruolo del pubblico: egli afferma che si mette in scena e si scrive per il teatro, tenendo bene in mente che si lavora per gli spettatori di oggi.

Assai significativo è il riferimento alla concezione del testo teatrale come sede di tracce, di indizi, che il regista deve andare a scovare. Lagarce dichiara di ritenersi un uomo della contemporaneità, studioso di filosofia e interessato alla linguistica e alla psicanalisi. In un certo senso egli fa riferimento, da regista, a un approccio di indagine sul testo da mettere in scena. Egli esprime, di fatto, la presenza dell'inconscio che lascia nel testo tracce inconsapevoli all'autore stesso, tracce che devono essere riportate alla luce dall'esegeta, sia esso regista o critico.

Questo elemento inconscio entra, a mio avviso, pienamente nella scrittura e nel linguaggio di molte delle pièces di Lagarce: la presenza di un certo ermetismo, di una certa difficoltà di percezione immediata, logica e lineare del senso, rimanda ad una necessità di ascolto introspettivo per lo spettatore-lettore. La ricerca di 'un senso' nel linguaggio lagarciano, come avrò modo di chiarire, non può realizzarsi che per percezioni di flussi di parole, di rimandi intertestuali, di richiamo all'elemento sonoro del significante, di 'discorsi' da rintracciare facendo ricorso più ai sensi e all'intuizione che alla logica e all'interpretazione semantica.

Il linguaggio appare dunque il vero protagonista delle pièces dello scrittore. A tratti sembra sostituire il soggetto dei personaggi e quello dell'autore, affermando

il dominio dei significanti sui significati, la predominanza del linguaggio stesso sull'essere parlante. I personaggi di Lagarce, molte volte, più che parlare sembrano parlati. La scrittura lagarciana allo stesso tempo evoca immagini e atmosfere, spesso metaforico-simboliche e portatrici di significati altri rispetto a quelli più evidenti. Con ciò non voglio sostenere che lo scrittore scriva pensando ai principi teorici della psicanalisi; posso però affermare che Lagarce è stato uno scrittore figlio del suo tempo, attento ai maggiori dibattiti culturali della sua epoca e influenzato da una materia culturale-filosofico-letteraria che, nel corso della mia indagine, tenterò di mettere in luce.

1. Per le origini di una definizione della drammaturgia lagarciana

1.1 *Erreur de construction*: una riscrittura-variazione de *La Cantatrice chauve*. Lagarce, Ionesco e l'Assurdo

Ho sottolineato, parlando del saggio *Théâtre et Pouvoir en Occident*, l'insistenza con la quale Lagarce ribadisce che il teatro dell'Assurdo rappresenta la vera grande innovazione nel panorama della drammaturgia del primo Novecento. Nel 1978 lo scrittore esordisce all'età di ventuno anni con una pièce dal titolo *Erreur de construction*¹¹, nella quale è evidente proprio l'influenza del teatro ioneschiano ed in particolare di un testo emblematico come *La Cantatrice chauve*. Possiamo considerare la pièce lagarciana una riscrittura oppure una "variation ouverte"¹², come affermano Anaïs Bonnier e Julie Sermon, del capolavoro di Ionesco. Ritroveremo nel testo di Lagarce gli elementi più caratteristici della drammaturgia ioneschiana, quali ad esempio, l'insensatezza del discorso, il tragicomico che sorge dal linguaggio, la comunicazione impossibile tra personaggi privi di una qualsiasi valenza psicologica, l'assenza di un vero plot, la rottura dell'illusione scenica, la trasgressione della coerenza temporale.

Con questa pièce di esordio, il giovane drammaturgo, seppur fortemente influenzato dal teatro dell'Assurdo, inizia tuttavia ad assumere una propria originalità, distanziandosi, con scelte ben evidenti, dai suoi modelli. Si tratteggiano dunque le prime linee di quella che può essere considerata una pratica personale della scrittura drammaturgica e della rappresentazione che, con ripetizioni o variazioni, caratterizza la prima metà della produzione dell'autore: il ricorso insistente alla forma monologica, la metateatralità, la dimensione del teatro nel segno del *ludus*, l'assenza di un impegno e di una evidente dimensione filosofica, la rottura della mimesi, la creazione di personaggi-attori, la concezione

¹¹ J.-L. Lagarce, *Erreur de construction*, in *Théâtre complet I*, cit.

¹² A. Bonnier, J. Sermon, *À propos, et «La Cantatrice chauve»?* in AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloques Année (...) Lagarce IV, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 138. I tre puntini tra parentesi tonda sono una scelta effettuata dalla casa editrice in omaggio a un segno tipografico caro a Lagarce. Cfr. *infra* 2.2.

del testo drammatico come ibrido letterario, il dialogare della scrittura drammaturgica con teorie della pratica scenica.

Ciò che resta con maggior rilevanza del teatro dell'Assurdo in generale, e di Ionesco in particolare, all'interno di *Erreur de construction*, è la ricerca del comico e del riso, il primato del linguaggio in senso irrazionale, la rinuncia alla trama in senso tradizionale oltre che ad ogni elemento realistico e psicologico, il ricorso all'elemento narrativo (le storie narrate dai personaggi). In Lagarce, spazio e tempo possono essere trattati in modi diversi e complessi e devono dunque essere analizzati nello specifico di ogni pièce.

In *Erreur de construction* la temporalità, come chiarirò meglio, appare trascurata, legata essenzialmente ad un gioco di rimandi testuali con *La Cantatrice chauve*. In gran parte della prima produzione lagarciana, lo spazio è un elemento sul quale i personaggi dibattono o che essi stessi descrivono. In realtà, tali riferimenti alla complessità del luogo sono fuorvianti, in quanto Lagarce intende inquadrare queste sue pièces giovanili nell'unicità dello spazio classico, inteso come palcoscenico.

Intendo affrontare l'analisi di *Erreur de construction* cercando di mettere in risalto i rapporti intertestuali con *La Cantatrice chauve*. Sussiste nella pièce una dimensione di Assurdo, ciò che chiamo 'Assurdo lagarciano', che tento di definire e differenziare da quello ioneschiano. Mi appresto a mettere in luce quali istanze portanti della sua estetica Lagarce sfrutta maggiormente e in qual modo: si vedranno in particolare la presenza del monologo e l'assenza di una vera azione. Intendo analizzare la pièce tenendo ben presenti le nozioni e il trattamento di spazio e tempo. Infine, mi soffermerò sul come è presentata e risolta la dimensione metateatrale, ed infine la struttura stessa (*découpage*) della pièce.

Ciò che mi pare interessante sottolineare è la differenza con la quale i due drammaturghi organizzano il discorso e i dialoghi dei personaggi, sei personaggi in Ionesco, cinque in Lagarce. Il più giovane dei due risente di una tendenza assai diffusa nella drammaturgia del secondo Novecento, ovvero il ricorso ad una forma 'monologizzante' della scrittura con innesti di elementi più narrativi che dialogico-drammatici. Tornerò su questa affermazione nel seguito del percorso di analisi dell'opera lagarciana, ampliandone la riflessione¹³. Per ora, mi limiterò a

¹³ Sul monologo, si veda *infra* 3.7 in particolare l'analisi di *Music-hall*.

dire che incursione di elementi narrativi e monologhi sono tra le maggiori e più ricorrenti caratteristiche della scrittura di Lagarce¹⁴.

Il teatro lagarciano – si è detto – è essenzialmente un teatro di parola, dove il linguaggio è il protagonista della creazione drammaturgica. Dietro ai personaggi-attanti, privi di ogni verosimiglianza psicologica, delle pièces di Lagarce, compresa *Erreur de construction*, si avverte costante la presenza di un autore che parla e che quindi dà loro voce. Ciò appare evidente sin dall’inizio della pièce: due personaggi, Madame Louise Scheureur e Madame Sophie Notior, non danno vita ad un dialogo. Le rispettive battute, simili ad una tirata o *récit* classici¹⁵, sono l’una una sorta di prolungamento del discorso e del racconto dell’altra, ovvero ognuna riprende il filo dove l’altra lo ha interrotto. Del tutto trascurabile mi sembra, come il teatro dell’Assurdo insegna, riportare il contenuto di questo racconto. Eredità del teatro ioneschiano sono le ossessive ripetizioni nominali (crisi del personaggio)¹⁶ e frastiche con cui si apre la pièce: “Mon mari s’appelait Albert, il est mort à la guerre; mon fils s’appelait Albert, il est mort à la guerre [...]; mon père s’appelait Albert, il est mort à la guerre [...]”¹⁷.

Negli anni Cinquanta la pièce di Ionesco, come si sa, fu all’inizio rifiutata dal pubblico. Con il passare degli anni, il successo consolidato ed unanime di critica e spettatori ha sancito la canonizzazione a ‘classico’ dell’autore e di tutto il teatro dell’Assurdo¹⁸. Ciò che allora era recepito come un comico perturbante dalla

¹⁴ “Dans la dramaturgie traditionnelle, le monologue marque un arrêt dans la chaîne dialectique de l’action dialoguée qu’il prépare, commente ou résume. [...] À partir du XIXe siècle, le drame s’ouvre progressivement à des problématiques du social et de l’intime qui débordent nécessairement le conflit interpersonnel, il accueille en son sein quantité d’énoncés qui ne peuvent trouver leur place dans le dialogue. Dans cette nouvelle configuration, le monologue change de statut et devient l’espace ouvert d’une parole en quête d’interlocuteur ou l’univers fermé d’une communication impossible. Ce changement de paradigme attaque progressivement le drame à ses racines. Le monologue est aujourd’hui une forme névralgique de l’échange [...]. Lorsque l’exploration du monde passe au creusement de l’intime, le drame se disloque d’une autre manière. Avec la romanisation du drame, le monologue intérieur envahit la scène et y bouscule les lois de l’échange dialogué. [...] Dans le drame contemporain, la volonté de traduire les pensées à l’état naissant, d’exprimer une intériorité, conduit à abandonner la structure dialoguée sous la poussée du flux verbal. Le drame se disloque en micro-conflits qui deviennent les leitmotifs d’une partition. Les questions de rythme deviennent essentielles parce qu’elles dégagent un sens que le drame ne porte plus”. (Cfr. AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain – Lexique d’une recherche*, dirigé par J.-P. Sarrazac, Études Théâtrales 22, Louvain-la-Neuve, 2001, pp. 72-75).

¹⁵ Cfr. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1950; Cfr. P. Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.

¹⁶ Si veda R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994; si può affermare che Lagarce, in questa pièce, riprende da Ionesco la parodia del metodo Assimil.

¹⁷ J.-L. Lagarce, *Erreur de construction*, cit., p. 19.

¹⁸ Si veda a tal proposito: M. Esslin, *The Theater of the Absurd*, London, Methuen Drama, 2001.

valenza filosofica, oggi, riproposto da Lagarce, mi sembra appartenere più ad un contesto in cui tali elementi si trovano svuotati a favore di una ricerca di puro gioco linguistico. Ed è in questa dimensione ludica e disimpegnata che io credo vada letto l'esperienza lagarciana.

Il personaggio di Madame Sophie Notior prima di iniziare a parlare si presenta al pubblico, scelta che Lagarce adatterà assai frequentemente nel suo teatro: “Mon nom est madame Sophie Notior”¹⁹; situazione analoga si ritrova ne *La Cantatrice chauve* in cui La Bonne si presenta al pubblico allo stesso modo²⁰. È indubbio che anche da parte di Lagarce sussista la ricerca del comico e del riso, così come una costante presenza di ironia nei brevi e insensati micro-racconti che troviamo continuamente in *Erreur de construction*; l'Assurdo di Lagarce non inquieta, piuttosto è un semplice gioco nel linguaggio, una presa in giro del linguaggio stesso²¹ attraverso la sua teatralizzazione, che intrattiene e diverte²². La sua nozione di Assurdo si avvicina dunque ad una semplice ricerca di comicità del linguaggio, di cui riporto solo due esempi all'interno della pièce: “Mon nom est madame Louise Scheureur. Toute ma famille, surtout du côté de mon mari, s'appelle Scheureur”²³; oppure, questo scambio di battute, prettamente comico, per via della polisemia del verbo “aller”: – Madame Eda Tristesse, bon jour. Comment allez-vous? / – À pied, ma chère amie, à pied”²⁴.

¹⁹ J.-L. Lagarce, *Erreur de construction*, cit., p. 19.

²⁰ Sulla messa in crisi delle norme classiche di costruzione e concezione del personaggio teatrale si veda R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, cit. Sulla classicità e il personaggio classico sono fondamentali: J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, cit.; P. Larthomas, *Le langage dramatique*, cit.; M.-C. Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008.

²¹ Peter Vantine dichiara che il comico verbale è il tipo di comico prevalente in Lagarce: cfr. P. Vantine, «*Riez, riez, vous penserez plus tard! : le comique et le métacomique de Jean-Luc Lagarce*», in AA.VV., *Problématique d'une œuvre*, Colloques Année (...) Lagarce I, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, pp. 233-260. La supremazia del linguaggio è causa e radice stessa della crisi del personaggio. La metateatralità nel cuore stesso della creazione linguistica è definibile come la conseguenza di un pirandellismo presente in gran parte della drammaturgia novecentesca, nella quale si assiste alla scomparsa di un'identità fissa del personaggio, parallela alla crisi stessa dell'intreccio. Jean-Pierre Sarrazac qualifica la condizione del personaggio teatrale moderno come «présence d'un absent», o anche come “absence rendue présente”, nella quale lo statuto del personaggio deve essere considerato nella sua relazione alla parola: “C'est là que le personnage se redéfinit et peut-être se reconstruit, dans l'écart entre la voix qui parle et les discours qu'elle prononce, dans la dialectique de plus en plus complexe entre une identité qui vient à manquer et des paroles d'origines diverses [...]”. (Cfr. AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 88).

²² Si intravede qui l'influenza su Ionesco, e di rimando su Lagarce, del teatro di Feydeau. Sulle principali caratteristiche del *vaudeville* cfr.: H. Gidel, *Le vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

²³ J.-L. Lagarce, *Erreur de construction*, cit., p. 26.

²⁴ *Ibidem*.

I critici Bonnier e Sermon mettono in evidenza come uno degli aspetti più significativi del lavoro *nel* linguaggio da parte di Lagarce, consiste nel gioco volto ad attribuire un senso a certe frasi banali all'interno della conversazione. Diversamente dalla ricerca di Ionesco sulla semplice messa in scena dell'assurdità linguistica, Lagarce “joue de la multiplicité des sens possibles et fait théâtre des confusions qu'offre l'usage ordinaire de la parole”²⁵. Essi specificano: “S'amusant des rituels ordinaires de la parole, l'écriture tend aussi à leur rendre corps. Dans cette optique, l'auteur relexicalise un certain nombre d'expressions figées, en les faisant prendre au mot par ses locuteurs. [...] Il ne s'agit plus, ici, de manifester l'absence de sens des phrases les plus banales, mais bien, au contraire, de leur redonner du sens dans la conversation, en travaillant à la confusion du sens propre et du sens figuré”²⁶.

Una delle costanti della creatività lagarciana è il ricorso alla rottura della *mimesis* aristotelica con strategie diverse e ricorrenti in gran parte della sua produzione artistica. Ad un certo momento della pièce, Madame Louise Scheueur afferma: “Si la mise en scène de cette pièce est bien faite, un coup de sonnette devrait retentir en coulisse et madame Eda Tristesse devrait entrer”²⁷. Il ‘pirandellismo’ assai frequente nel teatro francese del Novecento, si risolve qui con un tocco di originalità da parte di Lagarce: il personaggio rivela di sapere che è solo una creazione di fantasia. Inoltre viene esplicitamente fatto riferimento alla regia del testo, per cui ciò che Lagarce introduce è l'idea di una pièce scritta (nozione di letterarietà) che è già spettacolo. È in quest'ottica critica che dobbiamo leggere, come vedremo, tutta la creazione lagarciana: una drammaturgia fortemente radicata nella tradizione del testo drammatico come oggetto letterario, ma al contempo concepita sotto l'influenza della pratica scenica, e pensata in funzione della rappresentazione.

Se l'attore-personaggio in qualche modo sembra partecipe della creazione del testo-spettacolo, dietro di lui c'è, come abbiamo anticipato, la presenza costante dell'autore-regista (dobbiamo ricordare che Lagarce è stato drammaturgo, regista, attore, direttore di una compagnia). Nelle rare didascalie della pièce, possiamo trovare questa notazione scenica, che risulta sia un commento poetico-letterario

²⁵ A. Bonnier, J. Sermon, *À propos, et «La Cantatrice chauve»?*, cit., p. 156.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 22.

sia un'indicazione di ritmo per gli attori: “*Silence. Long et ennuyeux. Trop long et ennuyeux*”²⁸.

Il rivolgersi al pubblico avviene per la prima volta dopo l'ingresso in scena di un nuovo personaggio maschile, Monsieur Auguste Herut, annunciato precedentemente con il nome di Eda Tristesse, il quale dice:

Mon nom n'est pas madame Eda Tristesse, comme les moins stupides d'entre vous l'ont peut-être deviné. Mon nom n'est pas non plus «Waterloo-Waterloo» [...]. Je n'ai pas non plus de grain de beauté sur l'épaule droite comme semble le croire la dame du second rang²⁹.

Quest'ultima affermazione, con il personaggio che indica una donna della seconda fila del teatro, appare una tecnica presa in prestito dal cabaret o dal music-hall, ma anche parodia-riscrittura³⁰ delle parole della Bonne ioneschiana. Situazioni metateatrali con espliciti riferimenti al pubblico vengono sfruttate varie volte, circa a metà della pièce e anche nel finale:

Si la première partie du spectacle ne vous a pas plu, il est encore temps de vous en aller. [...] Je ne pense pas que cela puisse passionner encore qui ce soit. [...] Si vous ne dormez pas encore, il est temps de vous préciser que tout ceci n'est que fiction. Évidemment³¹.

Ma mentre la drammaturgia di Ionesco è scritta contro il teatro tradizionale e il modello della *pièce bien faite*, e “se veut une réaction provocatrice à la perte de sens et à l'évidement du langage”, quella di Lagarce “semble rechercher une complicité avec le spectateur, bien plus que sa confusion”³². Inoltre, la sua scrittura “plus postmoderne, semble rechercher avant tout à faire jeu des codes, des contraintes et des canons de l'écriture théâtrale, s'amusant à créer de la fiction pour mieux la briser en révélant l'envers de la création, en montrant et se jouant des failles du scénario”³³.

Troviamo un'ulteriore dimensione di metateatralità, in cui però il personaggio si rivolge all'autore stesso, quasi criticandolo, ma altro non è che un commento del drammaturgo a se stesso attraverso le parole del personaggio stesso. Ed è

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

³¹ J.-L. Lagarce, *Erreur de construction*, cit., pp. 28, 45.

³² A. Bonnier, J. Sermon, *À propos, et «La Cantatrice chauve»?*, cit., pp. 157-158.

³³ *Ivi*, p. 158.

ancora la ricerca del riso che preoccupa Lagarce: “C’est tout ce que vous avez trouvé pour nous faire rire?”³⁴. Ci sono vari livelli di lettura di questa semplice affermazione: ho detto che non è soltanto l’autore che in fondo parla a se stesso, ma, al medesimo tempo, l’attore che esce dal personaggio e si fa spettatore, alleandosi e quasi identificandosi con lui. Lo spettatore si sente chiamato in causa, ‘brechtianamente’ costretto a farsi critico nell’immediato, ma ‘critico estetico’ della pièce-spettacolo e del drammaturgo-regista.

L’ironico titolo della pièce potrebbe essere spiegato dal fatto che durante la rappresentazione i personaggi-attori commettono degli errori, qualcuno sbaglia il proprio attacco o non ricorda la battuta, quindi assistiamo ad un intoppo. Come può talvolta accadere a teatro, gli interpreti normalmente devono trovare una soluzione immediata senza che il pubblico se ne renda conto. Risulterà facile indovinare che nella pièce lagarciana la tecnica dell’interruzione diventa essa stessa parte del testo: “ – Entrez. / – Madame, c’est moi, qui devait sonner. / – Et bien voilà un oubli réparé”³⁵; e dopo l’interruzione, Monsieur Auguste Herut può riprendere indisturbato il racconto: “Je reprends”³⁶.

Il racconto è un elemento importante nel teatro dell’Assurdo, presente sia in Ionesco che in Beckett. Ogni personaggio ha qualcosa da dire e da narrare; ciò ha il solo scopo di occupare il tempo, ovvero dare corpo ma non senso alla pièce, come fa dire Lagarce ai propri protagonisti, chiamando sempre in causa il pubblico: “Mais pourquoi vous dire déjà comment tout sera demain? Ne sommes-nous point là pour gagner du temps?”³⁷. Al contempo il giovane drammaturgo riscopre una nozione di piacere del raccontare che quasi riecheggia le posizioni di Molière³⁸ sul ruolo della commedia: “Mais pourquoi vous gêner votre joie future? Ne sommes-nous pas là pour faire durer le plaisir?”³⁹.

Creare e far durare il piacere del teatro sembra dunque essere l’unica e fondamentale idea teorico-estetica soggiacente al testo per Lagarce, sollevando l’arte teatrale da ogni missione di educazione sociale e politica. Essa è, come

³⁴ J.-L. Lagarce, *Erreur de construction*, cit., p. 24.

³⁵ Ivi, p. 23.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 43.

³⁸ Molière, come è noto, nelle introduzioni ad alcune delle sue commedie rivendica come unica regola quella di piacere e di far divertire il pubblico.

³⁹ J.-L. Lagarce, *Erreur de construction*, cit., p. 43.

affermato nel finale della pièce, solo finzione, ovvero puro e piacevole gioco di creazione artistica.

La nozione di temporalità sembra restare dunque più un concetto ‘intellettualizzato’ che realmente attivo nella struttura della pièce, diversamente da quanto accadeva dalla circolarità inventata da Ionesco. Un altro riferimento al tempo, ma in chiave ‘assurda’, antirealistica, viene esplicitato in una battuta all’interno sempre di un micro-racconto, tipologia narrativa assai ricorrente nell’opera lagarciana: “Donc, en 1923, à Londres est née une jeune fille [...]. Elle vécut jusqu’à l’âge de 58 ans et mourut en 1934 [...]”⁴⁰. Ciò va considerato sempre come un gioco di rimando a *La Cantatrice chauve*⁴¹.

Per quanto riguarda il trattamento dello spazio, esso appare abbastanza complesso: *in primis* il luogo è quello del palcoscenico dove si svolge la rappresentazione. Un luogo fisico cui si fa riferimento è l’abitazione in cui risiedono i personaggi. Esso appare rivelato all’interno del testo con una definizione dal tono sartriano-pirandelliano⁴², in cui la pièce stessa è una sorta di prigione che tiene rinchiusi i personaggi: “Nous sommes dans cette pièce depuis près de quatre jours, sans pouvoir sortir”⁴³. Potremmo pensare come ad una pièce-casa, in cui sussiste anche un esterno. Bonnier e Sermon suggeriscono che il drammaturgo giochi con il doppio significato semantico della parola ‘pièce’, che designa in francese sia il testo drammatico, sia la stanza di una casa.

Ho affermato che *Erreur de construction* è una variazione⁴⁴ più che una riscrittura de *La Cantatrice chauve*. Nel suo esordio drammaturgico, Lagarce dichiara apertamente la propria filiazione dalla pièce di Ionesco, con rimandi evidenti, direi degli omaggi citazionali, al testo del maestro, in un gioco apertamente intertestuale. Viene fatto cenno alla città di Londra, ai cognomi Smith e Martin, alla domestica che nella pièce ioneschiana dichiarava comicamente di chiamarsi Sherlock Holmes. Tuttavia se il personaggio di

⁴⁰ Ivi, p. 23.

⁴¹ Il gioco con una temporalità non realistica e non lineare, oltre che i riferimenti alla città di Londra e alla cultura inglese, si accordano con la pièce di Ionesco.

⁴² Faccio riferimento a Pirandello per la dimensione metateatrale di pièces fondamentali come *Sei personaggi in cerca d’autore* e *Questa sera si recita a soggetto*; Sartre è da me evocato pensando allo spazio claustrofobico di *Huis clos*. Lagarce, tuttavia, non cita mai esplicitamente questi due autori come suoi modelli diretti.

⁴³ J.-L. Lagarce, *Erreur de construction*, cit., p. 28.

⁴⁴ Parlo di variazione in quanto il rapporto con *La Cantatrice chauve* è giocato in chiave di riferimenti citazionali e omaggianti.

Monsieur Auguste Herut strizza l'occhio ai protagonisti del testo di origine, al contempo dichiara una presa di distanza, dicendo: “Contrairement aux pensées fausses qui hantent les esprits des plus credules d’entre vous, notre nom n’est pas Smith, notre bonne ne s’appelle pas Sherlock Holmes et nous n’attendons pas de gens qui pourraient s’appeler Martin”⁴⁵.

Nella pièce di Lagarce non vi sono due coppie e una domestica, bensì tre personaggi femminili e due maschili. Solo a tratti effettivamente Madame Sophie Notior appare come la domestica di Madame Louise Scheureur. Le stesse Bonnier e Sermon offrono un efficace commento sulla costruzione dei personaggi da parte di Lagarce, interessato più che altro, secondo le due studiose, ai “matériaux (dramatiques, énonciatifs, scéniques) qui les constituent”⁴⁶; inoltre, osservano che “les protagonistes se trouv[ent] dépersonnalisés à l’extrême, réduits à des identités répliques, interchangeables et infiniment recyclées”⁴⁷.

L’Homme en Uniforme sembra ispirato a Le Capitaine des Pompiers del modello ioneschiano. Questo personaggio si rende protagonista di alcune brevi sequenze che assomigliano a gag da varietà, a entrate ed uscite di scena in stile vaudevillistico, in cui il testo ci appare concepito quale una partitura o un copione per far esaltare nel frangente gli elementi comici. Al contempo egli partecipa alla creazione, tramite il solo racconto, di un luogo esterno: una città o generalmente il mondo circostante, in cui viene testimoniata una rivoluzione sociale e politica. Scontri violenti minacciano infatti la sicurezza degli abitanti della casa-pièce.

L’universo esterno, solo suggerito nella pièce ioneschiana, in quella del giovane scrittore diventa “une situation et une intrigue”⁴⁸. L’Homme en Uniforme ha una sorta di ruolo di messaggero, di annunciatore; egli è colui che interroga “les trois séquestrés et les tient au courant de leur sort en fonction des tours que prend, au-dehors, la révolution (d’abord émeute, puis coup d’État, puis dictature)”⁴⁹.

Nel suo testo, Ionesco suggeriva ad un tratto una dimensione misteriosa quasi da romanzo giallo, seppur sempre giocata in chiave ironica. Lagarce sfrutta analogamente la situazione giallistica-ironica creando un motivo che ritorna più

⁴⁵ J.-L. Lagarce, *Erreur de construction*, cit., p. 29.

⁴⁶ A. Bonnier, J. Sermon, *À propos, et «La Cantatrice chauve»?*, cit., p. 141.

⁴⁷ Ivi, p. 145.

⁴⁸ Ivi, p. 150.

⁴⁹ *Ibidem*.

volte riguardante l'omicidio di uno dei protagonisti, Madame Eda Tristesse. Anche i nomi inventati dal giovane drammaturgo, partecipano di quella finalità ironica che domina in *Erreur de construction*⁵⁰. La sua morte e il ritrovamento del suo cadavere vengono annunciati più volte e si dicono avvenuti in modi differenti.

L'Assurdo lagarciano lascia spazio progressivamente a sfumature nuove che sconfinano in una ricerca del comico, dell'inverosimile *tout court*, del misterioso-poliziesco con sfumature prossime al fantastico. Viene fatto ironicamente anche riferimento al "célèbre auteur britannique Louise Carroll"⁵¹: il nome dell'autore di *Alice in Wonderland* viene trasformato al femminile, francesizzato e storpiato. Ciò mi pare consentire una chiave di lettura della pièce nella direzione di un assurdo-fantastico-perturbante⁵².

Un aspetto interessante da evidenziare è la modalità di *découpage* della pièce, suddivisa in scene (sarebbe meglio definirle sequenze o frammenti) segnalate in didascalia dalla dicitura, *Noir e Lumière*. Non ho fin qui parlato del plot né tantomeno ho tentato di riassumerlo, essendo, come si intuisce, irraccontabile. Il testo è costruito in due tempi (non utilizzo volutamente la classica dicitura di atto): il primo è una specie di esposizione in cui, come ho accennato, i tre personaggi principali, Madame Louise Scheureur, Madame Sophie Notior, Monsieur Auguste Herut si presentano, raccontano delle storie senza senso; ognuno sembra seguire un proprio filo logico, incomprensibile allo spettatore o al lettore, offrendo sporadicamente brevi scambi di dialogo, volti, come abbiamo visto, a stravolgere il normale funzionamento delle convenzioni tipiche della conversazione⁵³. Alla fine di questa prima parte Madame Eda Tristesse appare per annunciare che il figlio Jean "fait la révolution"⁵⁴.

Nella seconda parte, non annunciata da alcuna indicazione paratestuale (ma dalla battuta succitata di uno dei personaggi che si rivolge al pubblico), siamo testimoni dell'evoluzione della situazione all'interno e all'esterno della casa. Si

⁵⁰ Essi sono: Madame Louise Scheureur, Madame Sophie Notior, Monsieur Auguste Herut, Madame Eda Tristesse, L'Homme en Uniforme.

⁵¹ J-L. Lagarce, *Erreur de construction*, cit., p. 32.

⁵² La migliore tra le definizioni di 'fantastico' mi pare quella proposta da Roger Caillois: "Le fantastique manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel". (Cfr. R. Caillois, *De la Féerie à la science-fiction*, Préface à *L'Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, p. 8). Nella pièce di Lagarce tutto passa attraverso il linguaggio, strumento quotidiano della comunicazione; ma esso è sfruttato appunto in un modo che crea il senso dell' 'insolito', si fa cioè, secondo la concezione freudiana, 'perturbante'.

⁵³ Cfr. P. Larthomas, *Le langage dramatique*, cit.

⁵⁴ Ivi, p. 26.

assiste alla scansione a tratti sempre più rapida e frenetica tra una sequenza e l'altra; essa sembra dare l'idea che una forza sovrastante guidi la pièce, o che questa prenda possesso di se stessa, sfuggendo al controllo del drammaturgo-regista 'interno'. Scelgo un esempio estremo per darne dimostrazione, in cui solo una frase (sempre in stile assurdo-comico) di Louise Scheureur riempie lo spazio tra due 'Bui': "Je hais les bananes"⁵⁵.

Il gioco del campanello è un momento di variazione intertestuale tra le due pièces. Esso suona tre volte ne *La Cantatrice chauve*, quattro in *Erreur de construction*: "Tout comme chez Ionesco, les sonneries semblent donc mener une vie propre, qui perturbe le cours de l'action et déstabilise la logique"⁵⁶. Con questo gioco sulla teatralità, "en même temps qu'il fait appel à la mémoire théâtrale du spectateur, Lagarce exhibe les fonctionnements et les conventions du théâtre, se joue d'eux"⁵⁷. Egli esercita nuovamente una strategia metateatrale, che mette in scena le convenzioni stesse della teatralità, discostandosi dalla nozione ormai 'classica' impegnata e filosofica dell'Assurdo. Piuttosto che farne l'oggetto di una situazione drammatica assurda, affermano Bonnier e Sermon, lo scrittore "ancore ici la question de la sonnette dans la fabrique concrète du théâtre et le jeu avoué de la représentation"⁵⁸. In conclusione, appare evidente che l'aspetto fondamentale dell'Assurdo lagarciano è quello di essere concepito, tutto sommato, in una dimensione essenzialmente ludica e metateatrale, un esercizio di stile che 'svuota' l'originale ioneschiano del suo valore di incomunicabilità.

⁵⁵ Ivi, p. 32.

⁵⁶ A. Bonnier, J. Sermon, *À propos, et «La Cantatrice chauve» ?*, cit., p. 148. Il corsivo è mio.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

1.2 *La bonne de chez les Ducatel*: la citazione

Aspetti centrali di questa breve pièce⁵⁹ del 1977 sono da una parte la continuazione di una certa influenza su Lagarce del teatro dell'Assurdo, dall'altra la problematica della citazione, poiché ad un tratto uno dei personaggi della pièce cita palesemente un estratto del *Capitale* di Karl Marx. È su questa nozione complessa di citazione che intendo qui soffermarmi. Intertestualità e citazione⁶⁰ sono due nozioni fondamentali della creatività lagarciana. La prima nozione, come si vedrà, riguarda anche la relazione tra pièces della stessa opera lagarciana: *Histoire d'amour* conosce infatti due versioni, mentre *Le Pays lointain* cita parti complete di *Juste la fin du monde*. Lagarce ricorrerà a molteplici citazioni del *Diario* di Kafka come struttura essenziale di una delle sue ultime pièces, *Nous, les héros*. Inoltre, egli è stato autore di una pièce non pubblicata, consultabile all'IMEC, dal titolo *Les Solitaires Intempestifs*⁶¹, frutto soltanto di citazioni testuali di altri autori.

Sono presenti tre personaggi: la domestica, Pauline, la signora Ducatel e il figlio della signora Ducatel. La trama esile non è che un pretesto: la storia è raccontata attraverso gli occhi della domestica del titolo. Il signor Ducatel è morto per un attacco di cuore. La signora Ducatel ordina tuttavia alla domestica di pulire

⁵⁹ Questa pièce è pubblicata nella nuova edizione del primo volume del teatro completo di Lagarce. Quando l'ho consultata all'IMEC di Caen nell'aprile 2011, tale testo risultava ancora inedito. È venuta così a far parte delle pièces 'ufficialmente' riconosciute.

⁶⁰ "Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture; elle conjoint l'acte de lecture et celui représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l'écriture; citer, c'est répéter le geste archaïque du découper-coller, l'expérience originelle du papier, avant que celui-ci ne soit la surface d'inscription de la lettre, le support du texte manuscrit ou imprimé, un mode de la signification et de la communication linguistique. La substance de la lecture (solicitation et excitation) est la citation; la substance de l'écriture (réécriture) est encore la citation. Toute pratique du texte est toujours citation, et c'est pourquoi, de la citation, aucune définition n'est possible". (Cfr. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 34).

⁶¹ Cfr. R. Pignon, *La fabrication d'un objet théâtral de l'intertextualité absolue* – «Les Solitaires Intempestifs», collage, in AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, cit., pp. 191-207. In questo suo articolo, Rafaëlle Pignon scrive: "Le matériau textuel mis en œuvre dans la fabrication de cet objet dramatique est multiple et hétérogène: aussi, pourra-t-on identifier les fondamentaux d'une bibliothèque d'«honnête homme», avec son Stendhal, son Balzac, son Flaubert, côtoyant des découvertes de lecteur: Hervé Guibert, Georges Perec. De spectateur: *Par les villages* de Peter Handke [...]. Mais aussi des projets de mises en scène qui n'aboutiront pas: la *Trilogie du revoir* de Botho Strauss. Ou encore, des clins d'œil à des spectacles précédents: le *Crébillon* ou le *Jouhandeau*, sans oublier des coups de foudre de cinéphile – *La Maman et la Putain* ou *Jules et Jim*... Et toujours bien sûr ses auteurs de chevet qui l'accompagnent dans son écriture: Kafka ou Tchekhov... Au final, vingt-cinq auteurs – en comptant un passage de la *Genèse* – pour tisser étroitement la trame des *Solitaires Intempestifs* à travers des fils de chaîne lagarciens". (Ivi pp. 192-193).

del sangue in cucina. Segue una scena d'amore tra il figlio della signora Ducatel e la domestica. La narrazione prosegue con il racconto della morte della domestica dei vicini che, pare, potrebbe accusare la signora di essere colpevole della morte del marito. Anche questa seconda domestica muore: prima viene detto a causa di un attacco di cuore, poi schiacciata da una macchina. Anche il figlio della signora è ucciso quando egli annuncia di amare la domestica stessa.

Si trovano nella pièce tutte le caratteristiche primarie del teatro ioneschiano: vi ritroviamo infatti lo stesso gusto per un comico assurdo, perturbante, il tema della morte, la non corrispondenza tra enunciato del personaggio e la sua azione, una trama abbozzata, che si delinea vagamente come un romanzo giallo in cui si deve scoprire l'assassino del signor Ducatel. I personaggi sono privi di una costruzione psicologica verosimile, ed il linguaggio la fa da padrone. La forma dialogica è imperante, contrariamente a quella monologica che domina in *Erreur de construction*. Il *découpage* è organizzato in sequenze staccate dalla dicitura *Noir*. Sono presenti alcune didascalie che offrono indicazioni di immagini e di movimenti dei personaggi:

Pauline. – Il est exactement 15 heures 17, et il y a plus de douze minutes déjà que le fils unique et cadet de mes patrons, monsieur et madame Ducatel est parti à son travail. Il est représentant en aspirateur et il n'est pas encore marié. Il a une voiture verte avec des phares devant et même derrière et dans sa chambre, il y a des photos d'actrices de cinéma qui sont en couleurs sauf celles qui sont en noir et blanc [...]. Il est exactement 15 heures 19, et j'ai le ménage à faire.

Elle s'assied, elle lit un magazine.

Madame Ducatel. – [...] Pauline, quand vous aurez terminé, vous téléphonerez au médecin. Monsieur Ducatel est mort au milieu de la cuisine.

Elle sort.

Pauline lit encore quelques temps.

Puis, elle prend le téléphone.

Pauline. – Mademoiselle, auriez vous l'amabilité extrême de me passer le médecin.

Noir.

Pauline. – Monsieur Ducatel est effectivement mort au milieu de la cuisine. Depuis il a été transporté avec soin sur le canapé du salon. Madame Ducatel est très triste. Le médecin ne sert à rien. De toutes façons, moi, je m'en fiche, j'ai le ménage à faire et les carreaux à laver.

*Elle s'assied, elle lit un magazine.
Le fils Ducatel entre.
Il s'assied à coté de Pauline, lui pose une main sur le genou et
fume une cigarette.*

La presenza della relazione tra padroni e domestici suggerisce il sottotesto politico della pièce. Esso si rivela apertamente, verso la fine della pièce, con una citazione di Karl Marx⁶², parodiata nella finta citazione successiva evidenziata nei caporali:

Pauline. – Le poète a dit:

«(...) Le même intérêt qui pousse le sycophante du capital, l'économiste à soutenir chez lui l'identité théorique de la propriété capitaliste et de son contraire, le détermine aux colonies à entrer dans la voie des aveux, à proclamer bien haut l'incompatibilité de ces deux ordres sociaux». Et dans l'étude critique du célèbre professeur X, on peut lire avec joie: «Même sans aucune considération purement littéraire, on peut se rendre compte qu'on est fort loin de pouvoir trouver là la solution aux problèmes de la brioche pour tous au petit déjeuner». Moi, de toutes façons, je m'en fiche, j'ai la cave à ranger. Les voisins ont une nouvelle bonne. C'est elle qui m'a dit tout ça, ce matin.

La citazione⁶³ è una costante assai diffusa nella drammaturgia contemporanea⁶⁴:

[...] la citation convoque un partenaire symbolique, elle ajoute un tiers et configure ainsi une relation fondamentalement triangulaire entre le destinataire, l'auteur cité et celui qui cite. La citation provoque, de façon plus ou moins spectaculaire, la concertation de deux textes, de deux voix: écho dialogique qui est son principe même et qui consiste à intégrer un *alter ego*, faisant le choix d'une relation tripartite entre le texte d'origine, le passage cité et le texte citant. [...] La citation est l'une des modalités textuelles nécessitant explicitement de la part du lecteur sa participation et sa bonne volonté (*captatio benevolentiae*), elle exige aussi qu'il soit

⁶² Cfr. K. Marx, *Le Capital – Livre I*, section VIII, chapitre XXXIII.

⁶³ “Elle produit un effet d'hétérogénéité qui ôte à l'univers dramatique son unicité organique et le donne à voir comme le lieu d'un arrangement, d'un montage. L'utilisation plus ou moins massive de la technique de la citation dans le drame moderne et contemporain est donc à mettre en relation avec la tendance à l'épiciation, observable depuis la fin du XIX^e siècle. Quand les citations sont mises dans la bouche des personnages, leur force d'épiciation est encore largement dissimulée puisque l'origine de la répétition est localisée à l'intérieur de l'univers dramatique. Mais même dans ce dispositif atténuant, la citation actualise son contexte citant. Elle fait en cela appel à l'activité interprétative du spectateur, devenu «tiers de la relation duelle, négociateur et non herméneute». (Cfr. AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 27).

⁶⁴ Drammaturghi maestri della citazione nella creazione dei loro testi sono Heiner Müller e Carmelo Bene. Cfr. H. Kuntz, «*Je plagie tellement que personne n'est capable de s'en rendre compte...*» (Heiner Müller) e V. Bontemps, *De l'art de citer et de dynamiser Hamlet; un essai critique de Carmelo Bene*, in AA.VV., *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, (textes réunis par F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre), Dijon, EUD, 2010, pp. 47-57 e 73-79.

suffisamment lettré, sinon érudit et cultivé: dans le cas de la scène, c'est à lui que revient la reconnaissance, motivant un processus d'identification audible, c'est à lui de repérer le texte cité au moment même où il l'entend dans un environnement textuel étranger. Citer un texte, écrit Walter Benjamin, c'est interrompre son contexte. [...] Le sens d'une phrase citée ne dépend pas de celui qui l'écrit mais bien de celui qui l'entend: la citation est à celui qui la reprend *à son compte* [...]⁶⁵.

A tale scelta non sfugge Lagarce in questa sua breve pièce degli esordi. Questo aspetto mi pare interessante per inquadrare il drammaturgo francese come un artista che si inserisce pienamente in certe scelte estetiche e teoriche figlie del suo tempo, come mi accingo a dimostrare anche nell'analisi della prossima pièce.

⁶⁵ AA.VV., *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, cit., pp. 7-16.

1.3 *Carthage, encore: pièce-récit* e immaginario lagarciano tra Beckett e Sartre

In questo testo del 1978, quattro personaggi, due uomini e due donne, intrappolati all'interno di una cattedrale, in un mondo forse colpito da un disastro atomico, sognano di partire, di trovare un nuovo luogo di felicità ma sono incapaci di aiutarsi, di cooperare e di realizzare i propri desideri.

Nella prima parte⁶⁶ della sua produzione artistica, Lagarce ricorre ad alcuni archetipi dell'immaginario teatrale del Novecento. Lo spazio claustrofobico in cui egli decide di disegnare i propri personaggi, riecheggia *Huis clos* di Sartre⁶⁷: il conflitto, l'odio reciproco tra i protagonisti incapaci di essere solidali tra loro, sono i temi portanti della pièce che si apre infatti ad una dimensione metaforica in chiave politica⁶⁸. Altri temi, quali l'attesa, il desiderio e l'impossibilità di una partenza, insieme alle immagini marine e desertiche riecheggiano invece atmosfere beckettiane⁶⁹. A Beckett rimanda anche la concezione temporale, in cui le storie narrate dai protagonisti non servono altro che a riempire il tempo e, di fatto, a strutturare la pièce stessa con tali narrazioni. Su Lagarce vive ancora fortemente, sia quanto all'immaginario che alla concezione drammatica, l'influenza dei modelli beckettiani e sartriani. Si rivela con sempre maggior forza in questa opera la dimensione narrativo-romanzesca, decisiva in tutta la drammaturgia lagarciana.

⁶⁶ Intendo le pièces presentate nel primo capitolo della tesi.

⁶⁷ Ma anche *Les Séquestrés d'Altona*. Sulla complessità dello spazio nel teatro di Sartre, con conseguenti rimandi alla pièce lagarciana: "Space has a privileged status in the theater and a complex mode of existence in work written for the stage. In contrast to the space of narrative, theatrical space is twofold, at once verbal and visual. Visual insofar as the Word becomes flesh: the discourse becomes spectacle in the shape of decor, properties, lighting, and actors' bodies. It is verbal too, since there is a space or spaces explicitly referred to by characters onstage. Stage space or mimetic space that is directly perceived by the audience is static and thus comparable to space in painting. Offstage space, on the other hand, since it is screened by language, is dynamic. It is dynamic because the audience's visual perception is contingent on time (that of the text) as it is spoken by the actors. Onstage space (decor) is perceived simultaneously; offstage space, transmitted by language, is perceived consecutively". Cfr. M. Issacharoff, *Discourse as Performance*, Stanford, Stanford University Press, 1989, p. 68 (Titolo francese dell'opera: M. Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985).

⁶⁸ Laure Née parla infatti di "espace politique" e dell'evocazione di "un gouvernement totalitaire" propri alla pièce. Cfr. L. Née, *Jean-Luc Lagarce: du poids de l'héritage aux traces incertaines ou comment remédier à l'insoutenable inconvénient d'être né*, in AA.VV., *Lectures de Lagarce*, (sous la direction de C. Douzou), Rennes, Pur, 2011, p. 34.

⁶⁹ Penso in particolare a pièces come *Oh, les beaux jours*, *En attendant Godot* e *Fin de partie*. Cfr. AA.VV., *Le ceneri della commedia, Il teatro di Samuel Beckett* (a cura di S. Colomba), Milano, Bulzoni, 1997 e A. Cascetta, *Il tragico e l'umorismo: studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

Il discorso dei personaggi appare pronunciato come una costruzione collettiva, in realtà dominato da una voce sola, quella dell'autore. Tale strategia della costruzione collettiva di racconti e di trame è essenziale nella poetica dello scrittore e verrà ripresa con frequenza in molte delle pièces successive. In *Carthage, encore* la presenza di un personaggio-voce, denominato La Radio, che ricalca una sorta di voce-off cinematografica, rafforza tale elemento narrativo.

Il linguaggio irrazionale ed assurdo di *Erreur de construction* viene sostituito da un linguaggio più poetico in cui prevale la presenza di una dimensione visionaria, metafisica ed onirica. La portata visionaria nella pièce, sempre all'interno delle parole dei personaggi (mai dunque in didascalia), è forte. Essa, con la creazione di immagini di impatto, è un elemento presente soprattutto nelle pièces della prima produzione. Il riferimento, in particolare, a luoghi descritti o immaginati dai personaggi è, a mio parere, ambiguo: non è chiaro se tali luoghi debbano far parte della scenografia o se debbano invece restare ancorati al discorso dei personaggi. *Carthage, encore*, come altri lavori lagarciani, attende ancora di essere messa in scena da un regista.

Accanto alla dimensione narrativa, si sviluppa quella metateatrale che prevede una volta di più la rottura dell'illusione scenica. In *Carthage, encore*, il trattamento del luogo si rivela di una singolare complessità: innanzitutto c'è l'impressione di una situazione in bilico tra metafisica e concretezza, ovvero esiste una spazialità concepita tra interno ed esterno, in una cornice generale totalmente antinaturalistica. Lo spettatore vede il luogo dove interagiscono i protagonisti, i quali parlano di una cattedrale con in alto un'apertura, una breccia nel tetto, simbolo di una possibilità di uscita, ma difficilmente raggiungibile; all'esterno c'è il mondo, forse colpito da una catastrofe, che però esiste solo nelle parole dei personaggi. Tutto ciò non può non far pensare all'immaginario beckettiano (in particolare a *Fin de partie*)⁷⁰.

Ad un tratto viene rotta l'illusione scenica, scelta formale che ho preannunciato essere uno delle costanti della drammaturgia lagarciana: uno dei personaggi rivela al pubblico che ciò cui sta assistendo è una *pièce-récit*, la cui costruzione subisce improvvisamente un'interruzione. Il personaggio si interrompe preso da un dubbio: "Et si nous reparlions de cette fameuse

⁷⁰ Nel 1993, il drammaturgo francese progetterà una messa in scena di *En attendant Godot*, poi mai realizzata.

brèche?”⁷¹. Ritorna dunque anche l’idea dell’‘errore di costruzione’, per riprendere il titolo della prima pièce di Lagarce, in cui si ha l’impressione che i personaggi-attori commettano degli sbagli durante la rappresentazione-narrazione e debbano correggersi reciprocamente: “ – Ce n’est pas ce que je voulais dire. / – Non, vous vouliez dire que vous partiez vraiment demain”⁷².

La creazione del testo viene presentata come un’opera realizzata collettivamente dai quattro protagonisti, una sorta di variazione sul tema, un canovaccio che ogni volta subisce riscritture e cambiamenti. Il luogo può dunque corrispondere, come ricorre nella maggior parte delle pièces del drammaturgo, allo stesso teatro in cui viene rappresentata la pièce, e in cui quattro attori recitano altrettanti interpreti che impersonano i personaggi della finzione scenica.

Tali scelte estetiche si collocano a pieno titolo all’interno del vasto repertorio definibile come drammaturgia postmoderna⁷³. Anche se nelle pièces ‘giovanili’, come questa, appare sempre forte l’influenza di una certa esperienza drammatica a lui precedente (Ionesco, Beckett, Sartre, Genet), Lagarce comincia a trovare una propria strada personale, che svilupperà con esiti profondamente diversi nei testi ‘maggiori’. Tornerò su queste considerazioni in seguito, ma posso già affermare come l’originalità lagarciana, sempre nella prima parte della sua produzione, risieda nell’aver rielaborato le esperienze di una certa avanguardia, soprattutto nel campo della pratica scenica: penso in particolare ai registi-teorici come Brecht⁷⁴ e Meyerhold⁷⁵, le cui idee e innovazioni (che definirei di ‘riteatralizzazione del

⁷¹ J.-L. Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, cit., p. 69.

⁷² Ivi, p. 73.

⁷³ Nella vasta bibliografia su letteratura e postmoderno: Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; G. Restivo, *Le soglie del postmoderno: Finale di partita*, Bologna, Il Mulino, 1991; C. Longhi, *Tra moderno e postmoderno: la drammaturgia del Novecento*, Pisa, Pacini, 2001.

⁷⁴ Cfr. J.-J. Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 137-138. Brecht proclama la necessità di finire con una forma teatrale che acceca o aliena lo spettatore. La forma epica teorizzata dal drammaturgo tedesco sarà prima di tutto un’altra maniera di mostrare il reale, di fare a pezzi le apparenze. Essa richiama lo spettatore al senso critico e lo incita a scoprire una verità più complessa di quella che possedeva prima di entrare a teatro. Altro concetto fondamentale per Brecht è notoriamente quello dell’effetto di straniamento o distanziamento. Soprattutto quest’ultima istanza sarà particolarmente recepita da Lagarce, il quale, come si vedrà, creerà spessissimo personaggi-attori che interpretano un ruolo a teatro. L’effetto di rottura della mimesi è centrale nell’estetica lagarciana, al fianco di una concezione frammentaria del testo drammatico, sovente lasciato con un finale aperto o concepito sull’idea di continuità della rappresentazione al di là della chiusura di essa. In tal senso i punti di sospensione tra parentesi a delimitare il passaggio da una sequenza all’altra, o addirittura come segno finale del testo, diventeranno una caratteristica essenziale della sua scrittura.

⁷⁵ Meyerhold può essere considerato uno dei rappresentanti maggiori del concetto di ‘riteatralizzazione del teatro’. Egli si oppose al punto di vista del suo maestro Stanislavskij,

teatro’) vengono come assorbite e fatte rivivere nella scrittura drammatica. Per cui, posso in un certo senso definire fin da ora i testi di Lagarce come delle pièces-spettacolo, nelle quali vediamo una scrittura pensata già in prospettiva della rappresentazione sulla scena, e in cui le esperienze e le pratiche spettacolari sono appunto inglobate al suo interno. Tuttavia, il teatro di Lagarce non si propone con la stessa carica di impegno socio-politico del teatro brechtiano, ma semmai integra un’idea di gioco teatrale.

Ho detto che in *Carthage, encore* ci sono quattro personaggi, denominati Premier e Deuxième Homme, Première e Deuxième Femme; la pièce inizia con una lunga battuta del personaggio-voce⁷⁶, denominato La Radio. Voce fuori campo quasi cinematografica, La Radio ricopre una funzione narrativa, retaggio del narratore onnisciente romanzesco, nonché del personaggio-narratore proprio del teatro epico. Questo personaggio-voce apre e chiude la pièce, ma interviene varie volte con la funzione non di portare chiarimenti al pubblico né di fare commenti, ma piuttosto di ricalcare l’elemento poetico-narrativo, che semmai ‘spiega’ e amplifica l’atmosfera metafisica e onirica⁷⁷. Parlo di atmosfera onirica suggerita non solo dal contesto antinaturalistico della pièce, ma anche soprattutto dall’alternanza di racconti riferiti al passato e di episodi pensati nel futuro, che poi

rifiutando di rinchiudere il teatro nel mimetismo imposto dalla tradizione naturalista. Il virtuosismo del gesto e del corpo, l’acrobazia, la danza diventano gli strumenti essenziali della rappresentazione. Afferma ancora Roubine: “Les techniques de jeu découlent des principes de la *biomécanique*, d’une théorie qui – son nom le suggère – s’intéresse à l’acteur comme à une machine vivante. Sont exclus l’interprétation psychologisante, le «revivre» stanislavskien qui exigeait que l’acteur recherchât au tréfonds de sa mémoire le souvenir d’une émotion homologue (identique ou équivalente) de celle qu’il a à représenter. Ses références sont la commedia dell’arte, les pratiques extrême-orientales, l’univers des clowns, des acrobates, des jongleurs”. (Ivi, p. 168). L’acrobazia e la danza non sono del tutto escluse dalle pièces di Lagarce: si pensi ad esempio a *Ici ou ailleurs* e a *Music-hall*, pièces in cui le didascalie offrono chiare indicazioni di movimenti, di gesti, e passi di danza dei personaggi (su note musicali di una canzone, in *Music-hall*). L’universo lagarciano, tranne rare eccezioni, vive lontano da ogni forma di naturalismo e di psicologizzazione dei personaggi.

⁷⁶ “La voix participe à ce titre du point de vue proposé au spectateur, comme du devenir scénique et de la mise en scène d’un texte. [...] Le drame moderne et contemporain, comme l’écriture cinématographique, adjoint d’autres origines à la voix, avec la *voice off* (interne à la fiction, hors scène) ou la *voice over* (extra-fictionnelle, sur scène ou hors scène). Distincte de la catégorie du personnage – comme voix chorale, narrative ou commentative –, et même, parfois, du comédien – dans le cas d’une voix enregistrée ou synthétique –, cette voix introduit, pour le spectateur, une «incertitude sur son origine et sur le sujet du discours» (P. Pavis). Elle peut, pour cette raison, participer de l’épiscopation du drame, ou prendre place dans le poème dramatique. Les expériences de théâtre radiophonique (S. Beckett, R. Pinget ou R. Dubillard) ont fait «entendre la voix et la manière sonore des mots», leur «pouvoir évocateur» (R. Wilkinson), en privilégiant l’écoute de la voix”. (Cfr. AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., pp. 128-129).

⁷⁷ In questo senso è ancora possibile tracciare una similitudine tra Lagarce e Ionesco. Sull’onirico in Ionesco: Cfr. Féal G., *Ionesco un théâtre onirique*, Paris, Imago, 2001.

si riveleranno frutto dell'immaginazione dei quattro personaggi, sorta di sogni ad occhi aperti.

Tali istanze metafisiche e oniriche sono rese anche dall'uso dei verbi: l'imperfetto, tempo che esprime in questo caso l'incertezza e l'indeterminatezza, ritorna più spesso del passato prossimo e ha comunque una valenza maggiore, mi sembra, nella resa di quanto ricercato dal drammaturgo: "[...] ... et les gens attendaient et il ne venait pas. Et les gens commençaient à comprendre qu'il ne viendrait jamais. Et ceux-là le disaient à ceux qui ne voulaient pas le savoir [...]"⁷⁸; e il futuro che esprime i desideri e le speranze dei quattro reclusi che sognano un luogo marino, fatto di gioia, piacere e pace: "[...] ... j'ai préparé les valises, et nous partirons à la mer. J'emmènerai, en effet, un ballon multicolore pour jouer sur la plage, et avec l'avion, le train ou le vélo, nous y serons très vite, et nous mangerons des moules et de la salade verte"⁷⁹. Questa voce esterna offre inoltre indicazioni sulla situazione fra l'apocalittico e il surreale in cui si trova il mondo (o più semplicemente il luogo della pièce):

[...] ... et de plus il fait beau. Ailleurs, l'herbe n'est pas plus verte, le ciel n'est pas plus beau. [...] ... et poursuivis par le souvenir triste d'un monde qu'ils ne cessent de regretter, les ennemis véritables de la Patrie et du Bonheur continuent à glapir des slogans litaneux et monotones de leurs revendications stupides⁸⁰.

Si tratteggia qui la visione di un universo o di una patria minacciati, ma contemporaneamente, in tutto il testo, sussiste un'aura di speranza e di felicità possibile:

Mais la force vivante et sublime des espoirs communs fait naître sur les visages de l'homme le sourire heureux de la Foi. [...] Les véritables amis de la Patrie et du Bonheur total se doivent de comprendre que la nécessité n'est pas dans la recherche de la félicité individuelle, mais dans l'accomplissement profond du destin général et superbe⁸¹.

In queste due citazioni si delineano le forze contrarie che mettono in scena i quattro personaggi, costantemente posti tra l'attesa e la speranza di una fuga, di un viaggio forse verso una nuova vita, e l'incapacità di aiutarsi, di essere solidali e

⁷⁸ J.-L. Lagarce, *Carthage, encore*, cit., p. 56.

⁷⁹ Ivi, p. 58.

⁸⁰ Ivi, p. 53.

⁸¹ *Ibidem*.

quindi di realizzare i propri desideri. Con queste poche parole mi sembra si possa riassumere il *plot* e la poetica, direi metaforica in chiave esistenziale, della pièce, che lascia pensare a paragoni più beckettiani che sartriani.

Per la prima volta Lagarce utilizza i punti di sospensione⁸² sia all'inizio che in finale di battuta: ciò dà l'idea che fra un personaggio e l'altro vi sia un discorso unico, in cui ognuno riprende la frase lasciata in sospeso dall'altro. C'è dunque l'interesse del drammaturgo più per un teatro costruito secondo elementi narrativi nonostante la divisione del testo in battute pronunciate dai diversi personaggi: essi non vengono caratterizzati in senso psicologico né esteriore, non vi è nessun intento realistico né di verosimiglianza⁸³. Tutto passa attraverso il linguaggio, tutto è raccontato, apparentemente da più voci, ma in realtà secondo la voce unica dell'autore che sta dietro ogni suo personaggio. Posso dunque considerare *Carthage, encore* come un poema drammatico polifonico in prosa, in cui è trascurata una netta differenziazione tra i personaggi. Troviamo nel testo alcune soluzioni narrative⁸⁴ interessanti proprie più del romanzo che del testo teatrale, ad esempio l'inciso che riporta quanto detto da un altro personaggio: “[...] elle s’est retournée et, en levant le bras, elle a dit: «C’est définitivement fini, il n’y a plus d’autobus»”⁸⁵.

I temi, anche questi beckettiani⁸⁶, dell'attesa, del desiderio e dell'impossibilità di una partenza liberatoria, attraversano *Carthage, encore*: “Et les autres sont restés à attendre cet autobus qui ne venait pas et qui ne viendra jamais”⁸⁷. Come avviene appunto anche nei capolavori di Samuel Beckett, alcune frasi tornano quali motivi ripetuti, magari leggermente variati ogni volta, dando alla pièce lo spessore di una partitura musicale, di cui fornisco qualche esempio nelle battute seguenti:

J’ai préparé les valises et nous partirons à la mer très bientôt [...] J’ai préparé les valises, et même une malle. [...] Et j’ai préparé les valises, mes valises et mes malles, et je partirai demain, seule. [...] j’ai préparé mes

⁸² Avrò modo di tornare sulla frequenza oltre che sull'importanza per Lagarce dell'utilizzo dei tre punti di sospensione all'interno della sua scrittura.

⁸³ Per tutte queste nozioni, capitali nell'analisi del testo drammatico, si veda: P. Larthomas, *Le langage dramatique*, cit.

⁸⁴ Approfondirò più avanti la riflessione sul narrativo-romanzesco presente nelle altre pièces di Lagarce.

⁸⁵ J.-L. Lagarce, *Carthage, encore*, cit., p. 56.

⁸⁶ Rimando alla bibliografia per l'approfondimento sul teatro di Samuel Beckett.

⁸⁷ J.-L. Lagarce, *Carthage, encore*, cit., p. 56.

valises, et mes malles, et mon ballon, et mes robes en éponge. Et demain, je prendrai le train, et toute seule je pourrai atteindre la mer⁸⁸.

L'immagine del mare torna frequentemente come il luogo simbolo da raggiungere, espressione del desiderio di fuga. Anche la voce de La Radio ha il suo *leit motif* ricorrente, una frase, che è l'*incipit* del testo, ripetuta quattro volte solo nel monologo iniziale: “[...] ... et de plus il fait beau. [...] Et de plus, sans effort supplémentaire, il fait beau”⁸⁹; questa frase che si ripete con variazioni invece chiude la pièce: “[...] Pourquoi sans fin ne ferait-il pas beau?...”⁹⁰.

Interessante è il netto scarto rispetto ai protagonisti, diciamo così, umani, con il quale lo scrittore caratterizza invece il linguaggio del discorso della voce della Radio, che ha qualcosa di sostenuto, pomposo e artificiale più che di lirico, e di un certo ermetismo enigmatico, espressione forse di un potere autoritario:

[...] ... et partout, et toujours, les oiseaux mécaniques rapportent à tire-d'aile le message tant attendu des beaux jours futurs programmés. [...] L'attente sera courte et, dans un proche avenir, s'épanouiront une nouvelle fois les bouquets splendides des fleurs artificielles plastifiées, pour le meilleur et pour le pire. Et déjà, un tel signe prémonitoire d'un lendemain qui chantonne, il fait beau... [...] ⁹¹.

Da notare è anche la deformazione in chiave comico-parodistica di un proverbio, che Lagarce si inventa per La Radio: “[...] Bien sûr, une hirondelle mécanique ne fait pas le printemps [...]”⁹².

Ricalcando nuovamente la lezione di Beckett, il tema della temporalità si amplia alla struttura stessa dell'opera: questa esiste perché i personaggi riempiono il tempo con i loro discorsi: “Il faut bien parler”⁹³, perché, “Ça tue le temps”⁹⁴, come afferma la Deuxième Femme. Sorgono quindi dei micro-racconti all'interno del testo, che riempiono appunto il tempo dei personaggi e dilatano quello della pièce. L'episodio dell'attesa e della salita su un autobus, che conduce a sua volta alla stazione dei treni e ad una nuova attesa insieme ad una folla di persone, risulta

⁸⁸ Ivi, pp. 58, 96 e 75.

⁸⁹ Ivi, p. 53.

⁹⁰ Ivi, p. 77.

⁹¹ Ivi, pp. 54-55.

⁹² Ivi, p. 59.

⁹³ Ivi, p. 60.

⁹⁴ Ivi, p. 68.

un motivo narrativo-onirico che risuona a più riprese con alcune mutazioni interne.

I temi del desiderio di una fuga, del viaggio verso un altrove indefinito (spesso l'immagine del mare), resi impossibili però dall'incapacità dei personaggi di accordarsi, dall'odio reciproco, dalla sfiducia totale verso il prossimo, sono centrali nella pièce. Alcune battute esprimono tutto ciò in modo evidente: “Ah oui, si tout le monde, tous les quatre, nous nous y mettions”⁹⁵; “[...] Les gens sont décidément stupides et mal organisés”⁹⁶; “Savez-vous que je vous hais?”⁹⁷; “Demain, je ne serai plus là”⁹⁸; “Elle ne partira pas”⁹⁹.

La Deuxième Femme introduce d'un tratto, in modo del tutto inatteso e slegato da quanto avvenuto e detto in precedenza, due *récits*. Il primo recupera un elemento di Assurdo-comico: “Vous souvenez-vous de ce chat qui est tombé un jour d'on ne sait où?”¹⁰⁰; quindi, un secondo, nel quale il personaggio porta del materiale biografico: “J’habitais dans une maison rose [...]. J’avais un père, une mère et des frères et sœurs en nombre suffisant [...]”¹⁰¹. Il chiacchiericcio dei personaggi riguarda, come argomento, l'apertura in alto della cattedrale dove essi si trovano, sulla quale dibattono se sia o no una via di uscita dal loro sogno-incubo. La dimensione onirica viene ancora avvalorata da alcuni riferimenti al sonno e al sogno, in cui però l'uso del verbo “rêver” risulta ambiguo, poiché in francese il primo significato del termine, “sognare” e “fantasticare”, si allarga a “desiderare” ma anche a “pensare”: “ – Je rêve pourtant d'une nuit où je pourrai dormir. / – Moi aussi, une nuit sans rêve, sans dame noire et sans chauve-souris”¹⁰². Questi ultimi due elementi inattesi, una dama nera e un pipistrello, introducono una ricerca dell'onirico che sfocia nel fantastico.

La breccia in alto della cattedrale si apparenta all'elemento sabbioso che alcuni protagonisti temono possa infiltrarsi attraverso di essa. Questo riferimento alla sabbia non mi sembra trascurabile, da un lato perché si lega all'immagine del deserto (forse in senso biblico) evocando un altro capolavoro beckettiano, *Oh, les beaux jours*, dall'altra perché proprio il deserto suggerisce l'idea di distruzione

⁹⁵ Ivi, p. 59.

⁹⁶ Ivi, p. 65.

⁹⁷ Ivi, p. 69.

⁹⁸ Ivi, p. 76.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Ivi, p. 68.

¹⁰¹ Ivi, p. 71.

¹⁰² Ivi, p. 63.

che potrebbe spiegare il titolo della pièce: Cartagine è il nome della città distrutta e ricoperta con il sale dagli antichi Romani.

1.4 *La Place de l'autre*: ridefinizione di ‘conflitto’

Le pièces lagarciane degli esordi si presentano come un compendio di tematiche tipiche e frequentemente sfruttate nella drammaturgia novecentesca. Ne è ulteriore esempio questo breve testo, *La Place de l'autre*, in cui due protagonisti, una donna e un uomo, denominati semplicemente Elle e Lui, si affrontano verbalmente; la soluzione originale escogitata dal drammaturgo consiste nell'indicare in didascalia che l'uomo è seduto, mentre la donna si trova in piedi. Alla fine comprenderemo che l'obiettivo di tale scontro era, come recita il titolo, di riuscire a far sì che la donna sedesse al posto dell'uomo. Tema centrale della pièce è quello del conflitto, inteso come rapporto di forza tra i personaggi, ampiamente sfruttato da gran parte della drammaturgia novecentesca e non solo, ridotto qui da Lagarce ad un'essenza minimale. Tornano temi beckettiani ed universali come la malattia, le dinamiche interpersonali tra attaccamento all'altro e indipendenza, desiderio di partenza e stabilità, odio sadico e bisogno di condivisione¹⁰³.

Spesso il Novecento ha ridotto fino ai minimi termini l'elemento basilare della drammaturgia occidentale, il conflitto, presentandoci pièces in cui alcuni personaggi, o una coppia come in questo caso, si affrontano in un duello fatto di sole parole, spogliato per lo più di motivazioni psicologiche, sociali, storiche o politiche evidenti, per elevarsi, in genere, a metafora essenziale delle relazioni umane. A questa strategia hanno partecipato, seppur con alcune diversità nelle personali scelte estetiche e poetiche, oltre i maestri dell'Assurdo, come Beckett, Ionesco, Adamov e Genet, altri importanti drammaturghi come Koltès, Kane, Bernhard, Fassbinder, Müller, Duras, Sarraute, Pinter solo per citarne alcuni. Essi

¹⁰³ La mia indagine all'interno di questo testo intende concentrarsi anche sul particolare statuto, riconoscibile come *mise en abyme*, che prevede un gioco di relazione e coincidenza tra il narrato dei personaggi e la dimensione visiva e concreta della rappresentazione. L'enunciazione dei personaggi appare sempre più confondersi tra un presente e un passato, introducendo l'elemento della memoria, capitale in molta della drammaturgia lagarciana. La *mise en abyme* rafforza la dimensione metateatrale e si confonde al contempo con essa, in una sempre più elaborata e complessa fusione tra testo e spettacolo, tempo passato del racconto e presente della rappresentazione, statuto dell'attore e del personaggio. Riprenderò la *mise en abyme* come elemento fondamentale presente nel dittico di *Histoire d'amour* (cfr. *infra* terzo capitolo). In *Ici ou ailleurs* si assiste ad una *mise en abyme* che definirei più 'tradizionale', in cui cioè essa si rivela solo progressivamente nel corso della narrazione. La definizione di *mise en abyme* è certamente problematica e abbraccia una molteplicità operativa, legandosi tra l'altro, per tradizione, al genere narrativo. Essa può, in *Ici ou ailleurs*, essere intesa in senso 'classico' come "opera nell'opera, il raddoppiarsi interno del testo, l'inclusione nel tutto di un suo modello in scala ridotta". (Cfr. D. Izzo, *Il racconto allo specchio*, Roma, Nuova Arca, 1990, p. 9).

si accomunano, credo di poter affermare senza timore di un'eccessiva generalizzazione, nell'attenzione rivolta a certi temi quali la solitudine degli individui, i rapporti di forza, la violenza, la parola come sede e strumento di scontro ma anche di comunicazione fallita.

Ciò che fa Lagarce con questi temi è, come già anticipato, attuare un processo di svuotamento, in realtà fittizio, ovvero attraverso un gioco di *détournement*, di ogni valenza filosofica, esistenziale, metaforica e simbolica. Tale operazione di ricerca verso un nodo essenziale, spoglio, minimalista dell'azione drammatica, permette una ridefinizione del concetto stesso di tragico¹⁰⁴, tendente a una contaminazione in chiave postmoderna¹⁰⁵, dove sono inclusi allo stesso tempo il comico e il puro gioco teatrale.

La nozione di conflitto¹⁰⁶, quasi tutta verbalizzata, tra i due personaggi, nella sua essenzialità, di fatto mi sembra inglobare e assumere su di sé ogni tema e

¹⁰⁴ Annamaria Cascetta ha condotto in un suo recente studio una riflessione sul concetto di tragico nel teatro del Novecento. Il critico individua nel concetto di "limite" e nel rapporto ambiguo dell'uomo col limite stesso una chiave per la comprensione e la sistemazione del fenomeno nella contemporaneità. Questa nozione si articola come finitezza dell'uomo, intesa nella sua situazione esistenziale; come limite biologico, ovvero la morte; come limite morale, cioè il male, la violenza, l'aggressività; come il limite dell'uomo rispetto all'altro uomo, frutto di una cultura di repressione e di sfruttamento; come limite dell'uomo nello stabilire relazioni di senso. (Si veda A. Cascetta, *La tragedia nel teatro del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2009, p. 13). Patrice Pavis sottolinea che nello studio delle diverse filosofie del tragico, a partire dall'Ottocento, si trova anche una concezione antropologica, metafisica ed esistenziale che fa derivare l'arte tragica dalla stessa situazione, tragica, dell'esistenza umana. Nel Novecento si è assistito alla fusione tra tragico e assurdo; i drammaturchi dell'assurdo sembrano aver preso il posto dell'antica tragedia, proponendo un nuovo approccio ai diversi generi, mescolando comico e tragico. Non c'è più una tragedia secondo le regole, ma persiste il sentimento del tragico dell'esistenza. (Cfr. P. Pavis, *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna, 2002, pp. 501-503).

¹⁰⁵ Proprio del postmoderno è la contaminazione di generi ed elementi differenti. Il dialogo dei due personaggi lagarciani passa progressivamente dallo scambio apparentemente innocuo e giocoso, alla rivelazione di una violenza tragica. In questo senso, potrebbero risultare modelli del teatro di Lagarce, sia il teatro di Beckett sia quello di Pinter. (Cfr. G. Restivo, *Le soglie del postmoderno: Finale di partita*, cit.; A. Cascetta, *Il tragico e l'umorismo: studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, cit.; e R. Canziani, G. Capitta, *Harold Pinter – Scena e potere*, Milano, Garzanti, 2005).

¹⁰⁶ Con l'inizio del Novecento, il concetto stesso di conflitto viene messo in discussione e rivalutato: "Lorsqu'il existe encore, le conflit se concentre en effet sur de petites choses, les luttes d'où naissent le «tragique quotidien» chez Maeterlinck, les rapports de force à l'intérieur du couple dans *Père* ou *La Danse de mort*. [...] En réponse à cette crise du drame, et à la dissolution de la collision dramatique qui l'accompagne, Szondi met l'accent sur les dramaturgies épiques de Piscator e Brecht, qui invitent à repenser la définition même du conflit. [...] *Le conflit engage des forces qui dépassent l'individu, et redevient le sujet même de la pièce*. Il cesse d'être le principe moteur de la forme dramatique pour devenir conflit réel, véhiculé par une structure non plus organique mais faite de montages, de mises en parallèle, de ruptures. [...] Aussi le conflit continue-t-il à se décliner au fil des écritures contemporaines, comme si la nécessité que ressentait le théâtre de dire la violence du monde assurait de sa survie: rapports de force dans le couple, conflits sociaux et politiques, guerres, aliénation moderne, la forme dramatique se nourrit encore largement de ces combats quotidiens. Mais le théâtre épique marque aussi un changement structurel: de principe dialectique formel, le conflit devient l'objet véritable de la pièce, et

implicazione filosofica, psicologica, esistenziale e politica che il teatro lagarciano, ripeto, solo fittiziamente, appare voler rigettare. Essa metaforizza tutti i significati possibili, dando però l'impressione di essere parte di una semplice scelta estetico-drammaturgica, di fatto invece perpetuando il sentimento tragico della vita.

Fin da subito lo spettatore ha l'impressione di assistere ad un'azione che si rivela come una cerimonia, un rito messo in scena forse più volte dai due personaggi: “[...] C’est toujours la même histoire: je m’assieds, on s’assied et puis on ne se relève plus [...]”¹⁰⁷. Sussiste qui quella estetica della rappresentazione figlia del teatro dell’Assurdo, alla quale Lagarce aderisce calcando sulla doppia dimensione tra realtà e finzione, in cui i personaggi potrebbero facilmente confondersi con gli attori, individui reali che entrano in scena per recitare *La Place de l’autre*. Nella quarta battuta della pièce troviamo una sorta di antefatto o meglio una presentazione della situazione di partenza in cui si trovano i due personaggi, un’ammissione di metateatralità, oltre ad una definizione di ‘drammatico’ in termini ironici nella quale la parità di rapporto di forza sarebbe solo un ostacolo allo svolgimento della pièce stessa:

Écoutez, parlons. Moi, debout, vous, assis. Ce n’est déjà pas si mal: j’ai vu d’autres débuts, cela pouvait être pire; nous aurions pu être tous les deux, dès le départ, sur une chaise. Cela, je crois, est ce qui pourrait nous arriver de plus dramatique...¹⁰⁸.

Ritroviamo anche un altro tema beckettiano, il parlare come occupazione del tempo, come mezzo per scacciare la paura, oltre che come struttura portante della pièce; si consolida dunque quella dimensione dell’epico, della narrazione, che caratterizza l’intera opera lagarciana: “[...] Qu’est-ce que je disais?... je disais: «Parlons!» Vous diriez: «Rien de bien original là-dessous...» [...]. Écoutez, parlons: j’aurai moins peur, j’en suis certain...”¹⁰⁹. Questa predominanza dell’epico è avvalorata, nell’esempio qui citato, dalle inserzioni di incisi, dal discorso diretto, forme tipiche del romanzo.

Rispetto alle pièces precedenti, nelle quali abbiamo detto che il discorso procedeva attraverso le voci dei vari personaggi, ma come enunciato da un solo

demande à être considéré en soi”. (Cfr. AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., pp. 32-34. Corsivi miei).

¹⁰⁷ J.-L. Lagarce, *La Place de l’autre*, in *Théâtre complet I*, cit., p. 85.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

soggetto, dunque come un grande ‘monologo a più voci’, in *La Place de l’autre* assistiamo ad una sorta di forma tradizionale di dialogo, seppur contaminata da un pressante ricorso all’epico: definisco dunque tale apparente scambio dialettico come ‘finto dialogo’.

Un elemento che introduce Lagarce è quello del giocare ambiguamente con il racconto di un passato evocato nella memoria e che sembra coincidere con la situazione vissuta dagli stessi personaggi in scena davanti agli spettatori. In questi termini descrittivi intendo presentare la dimensione metateatrale, postmoderna, della pièce:

[...] j’ai connu quelqu’un qui vous ressemblait beaucoup... Autant que je me souviens... [...] Il était assis... C’est pour cela que vous lui ressemblez tant: c’est évident. Moi, j’étais debout, comme maintenant, «aujourd’hui» je crois... Il me disait: «Asseyez-vous!»...¹¹⁰.

Questa coincidenza o enorme somiglianza tra ciò che è mostrato concretamente sul palcoscenico al pubblico ed il racconto fatto dagli stessi personaggi mi pare come una tecnica derivante da un certo romanzo postmoderno, in cui la narrazione altro non è che rivelazione di tentativi di scrittura del romanzo stesso, in un gioco ambiguo ed insolubile tra la realtà di uno scrittore che crea la propria opera e la finzione dell’opera medesima che prende vita. In questo tipo di narrativa tema fondamentale è spesso il romanzo che rivela la sua struttura e le sue tecniche o la storia della scrittura di un romanzo¹¹¹.

¹¹⁰ J.-L. Lagarce, *La Place de l’autre*, cit., p. 86.

¹¹¹ Emergono qui nozioni quali la metanarratività, la succitata *mise en abyme*, proprie principalmente della narrativa romanzesca. Queste nozioni sfociano in un’ulteriore complessità in quanto ci troviamo a teatro. Nel teatro di Lagarce, caratterizzato da una forte dimensione narrativa, è come se metateatralità e metanarratività di fatto arrivino a coincidere. Autori che entrano in contatto con le nozioni evocate sono naturalmente A. Gide, I. Calvino, molti scrittori americani (ad esempio P. Auster); principale fonte di ispirazione per Lagarce, mi pare risulti il *Nouveau Roman* ed in particolare A. Robbe-Grillet. A proposito dell’influenza del *Nouveau Roman* su Lagarce avrò modo di tornare in seguito, in special modo nel terzo capitolo. Ancora sulla nozione di *mise en abyme*: “Resa attuale dall’uso assiduo che di essa si fa nel *Nouveau Roman*, la nozione di *mise en abyme* affiora insistente nella critica francese a partire dagli anni ’60. Vicinissimo agli scrittori del *Nouveau Roman* e romanziere egli stesso, Jean Ricardou individua già nel 1967 la *mise en abyme* come uno dei procedimenti qualificanti del romanzo contemporaneo, proiettando la pratica propria e degli altri romanzieri su una consuetudine di autoriflessione testuale già esistente”. Molto interessante è la riflessione che Ricardou propone sulla metanarratività, in *Problèmes du Nouveau Roman*, all’interno di una dimensione che evoca la teatralità: “les grands récits se reconnaissent à ce signe que la fiction qu’ils proposent n’est rien d’autre que la dramatisation de leur propre fonctionnement”. (Cfr. D. Izzo, *Il racconto allo specchio: mise en abyme e tradizione*, cit., p. 12). Sugli altri concetti evocati si vedano: G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; G. Genette, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004; P. Splendore, *Il ritorno del narratore*, Pratiche, Parma, 1991; J. Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Parigi, Seuil, 1971; M.

In *La Place de l'autre* la finzione della scena si confonde con quella dell'enunciato dei personaggi; lo spettatore assiste alla situazione mostrata concretamente sul palcoscenico e contemporaneamente ascolta una narrazione che si richiama alla stessa rappresentazione. In siffatta strategia poetico-estetica il visivo e la narrazione orale partecipano all'unisono alla creazione della complessità della pièce. Ciò risulta ancora più evidente nel finale, quando la donna risulta perdente nello scontro tra i due personaggi. In un racconto precedente la giovane faceva riferimento a un episodio del passato in cui, a seguito di una malattia e di un'operazione, si ritrovava convalescente, forse immobilizzata in un letto, ad attendere invano la visita di un uomo (lo stesso uomo protagonista della pièce?). L'identica situazione viene evocata e dunque si materializza di nuovo nell'ultima battuta del testo:

Est-ce que vous viendrez, monsieur, me voir le dimanche, l'après-midi, heures de visite: de 14 heures à 18 heures, sauf contre-indications du médecin traitant? Déposez, monsieur, votre cigarette à l'entrée, s'il vous plaît...¹¹².

Nel corso del duello verbale messo in scena nella pièce, il personaggio maschile applica le sue strategie per tentare di convincere la donna a sedersi al suo posto, come faceva l'uomo del racconto: "Asseyez-vous donc, cela ne peut pas vous faire de mal..."¹¹³. Lo sguardo dell'esterno sulla donna introduce invece una dimensione 'sociale', ma anche un elemento di desiderio erotico proiettato su di lei che sottintende un qualcosa di sordido; il pronome personale 'On' (ma all'interno della battuta della ragazza, che dunque riporta lei stessa i commenti degli altri, sempre secondo l'attitudine lagarciana all'epico e al romanzesco) viene utilizzato per figurare i commenti delle persone che guardano alla donna non più come a una bambina, ma più come a un oggetto del desiderio: "[...] On dit: «Ce n'est plus une enfant, vraiment, vraiment...» [...] Il n'en demeure pas moins que lorsque je passe, je les vois bien tous ces regards vicieux sur mes jambes de derrière [...]"¹¹⁴. Un motivo che ritorna con insistenza nella pièce riferito alla giovane donna è quello della sua innocenza infantile intesa come una purezza

Perniola, *Il Metaromanzo*, Milano, Silva, 1967; L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977).

¹¹² J.-L. Lagarce, *La Place de l'autre*, cit., p. 107.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 87.

perduta, in aperto contrasto con la cattiveria sadica da lei mostrata nei confronti del suo antagonista: “[...] J’étais innocente, en ce temps-là, je croyais n’importe quoi et n’importe qui [...]”¹¹⁵.

Un altro tema, figlio del teatro beckettiano, è quello della malattia, della menomazione fisica; la donna rimanda a un’operazione subita in passato, l’uomo a una vista incerta e a un dolore che sorge nel muovere la testa: “Moi, j’ai subi une «grave opération»...”¹¹⁶; “Je vous vois mal, et j’ai mal de lever sans cesse la tête”¹¹⁷. Altri temi di evocazione beckettiana¹¹⁸ che risuonano nel testo sono quelli dell’attesa e del tempo che passa come una condanna di ‘eterno ritorno’: “Des jours que je suis là à attendre que l’on passe et que l’on s’arrête... Des jours? Non, pas des jours, des mois, des années!”¹¹⁹.

Il rapporto sadomasochistico tra i due personaggi si identifica nella situazione di immobilità in contrasto con la possibilità di movimento, nella minaccia di abbandonare l’altro alla sua solitudine salvo poi constatare l’impossibilità di partire, in una dinamica che ricalca i protagonisti dei capolavori di Beckett, *En attendant Godot* e *Fin de partie*:

Je fais toujours ça. Je dis: «Au revoir... au revoir... Bon après-midi... », et puis, en fait, je ne pars pas! Évidemment pour celui qui reste sur la chaise, c’est un peu inquiétant... «Terrible», peut-être? En fait ce n’est pas vraiment méchant, puisque je reviens toujours... N’est-ce pas?... Savez-vous? J’en ai vu en larmes, une fois... Il est vrai que je suis restée cachée plusieurs minutes¹²⁰.

Altri temi derivati dal teatro dell’Assurdo, che hanno un sapore nichilista, sono il nulla e la comunicazione impossibile tra individui: “On ne dirait rien, pas un mot... Personne ne dit jamais rien... Et personne n’arrivera jamais à me persuader du contraire [...]”¹²¹. Ancora di sapore beckettiano è la cattiveria come fonte di

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Ivi, p. 93.

¹¹⁷ Ivi, p. 88.

¹¹⁸ I temi che definisco come beckettiani, in Lagarce divengono qui oggetto di discussione da parte dei personaggi. (Sulla critica tematica, si veda: R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET 2006-2007; P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Montecarlo, Rocher, 1994).

¹¹⁹ J.-L. Lagarce, *La Place de l’autre*, cit., p. 98.

¹²⁰ Ivi, p. 90.

¹²¹ Ivi, p. 92.

riso, l'associazione tra il pianto e la tristezza con il buffo: “*Elle rit. C’était drôle, cet homme-là qui pleurait... Vous, vous ne pleuriez pas?*”¹²².

In alcuni passaggi, nei quali il discorso sembra farsi serio, troviamo una sorta di alleggerimento ironico dei contenuti, che sembrano essere quasi degli interventi diretti dell'autore sul testo. Ne è un esempio questa citazione dal gusto vagamente e parodisticamente freudiano, ripreso in due battute della protagonista:

Je ne suis pas complètement «incontrôlée»... Je veux dire: «Je me dirige parfaitement de l'intérieur»... [...] Oui... comme dans les manuels scientifiques en vente libre: «Je suis parfaitement maîtresse de mon 'conscient' grâce à un parfait contrôle de mon inconscient»... ou quelque chose d'approximatif... Ce sont des bases élémentaires et primordiales que j'ai acquises pendant la longue convalescence qui suivit ma grave opération. Vous avez déjà été opéré, vous?»¹²³.

In questa chiave, in sospeso tra ironia e sadismo, mi pare debbano essere interpretate alcune domande che la donna pone all'uomo sul significato, piuttosto banale, di alcune parole; queste ripetizioni non solo portano un elemento di ironia, ma acquistano anche il tono di un motivo musicale: “Vous, vous savez ce que veut dire «traumatisée»?”¹²⁴; e ancora: “Vous, vous savez ce que veut dire «digression»?”¹²⁵. Il commento finale della donna in collera, in una sorta di comica aggressività, è: “Arrêtez de tout savoir: vous finissez par devenir antipathique!...”¹²⁶. Quest'ultimo appare quasi un richiamo all'odio reciproco, all'impossibilità e alla negazione di ogni affetto, così come ad ogni sentimento di pietà cristiana. L'uomo afferma improvvisamente: “Vous n'êtes pas très charitable...”¹²⁷.

Molto interessante è il fatto che in alcuni frangenti Lagarce faccia parlare i suoi personaggi con frasi che somigliano ad una massima o meglio, seguendo la stessa definizione nel testo, ad un aforisma, e che vengono evidenziati con una scrittura in maiuscolo:

QUAND ON VEUT, ON PEUT. TOUT EST QUESTION DE VOLONTE. L'AVENIR APPARTIENT A CEUX QUI OSENT. LE

¹²² Ivi, p. 90.

¹²³ Ivi, p. 93.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Ivi, p. 98.

¹²⁶ Ivi, p. 99.

¹²⁷ Ivi, p. 94.

PASSE, C'EST CE QUI RESTE QUAND ON N'A RIEN ESSAYE. *Un temps. L'APHORISME, C'EST L'AVENIR DE L'HOMME*¹²⁸.

Il ricorso all'aforisma non è, io credo, casuale, in una pièce fra i cui temi principali risiede quello di una incapacità, se non proprio una negazione della volontà, di comunicazione tra gli individui. L'aforisma diventa allora per i personaggi lo strumento per cercare un significato al di là del linguaggio, attraverso il paradosso insito nella figura retorica dell'aforisma stesso, tentativo e speranza di recuperare un senso comune 'altro' rispetto alla parola quotidiana.

Pur nella constatazione che il linguaggio fallisce nella comunicazione, i protagonisti e forse l'autore credono comunque nella possibilità di una soluzione a questa *impasse*, a questo 'buco nero' relazionale. Ecco dunque che, sebbene, come affermato in precedenza, l'opera lagarciana sembri rinunciare a temi apertamente impegnati e filosofici, tali soluzioni linguistiche manifestano invece l'intenzione e la ricerca di riproporre rilevanti istanze contenutistiche (e dunque non solo formali), ma come nascondendole, attraverso una deviazione, rispetto alla chiara ed evidente espressione di esse.

Porto un altro esempio di questi aforismi frequenti nel testo, proprio perché partecipano in modo decisivo alla creazione del senso della pièce, dell'atmosfera ricercata dal drammaturgo, i cui toni variano tra ironia e gioco sadico, violenza verbale e fisica, tristezza e disperazione:

Parce que!... Parce que la vie est ainsi... parce que «La fortune sourit à ceux qui... À ceux qui ont des jambes et qui savent s'en servir!» Voilà, c'est ça... et aussi, parce que... parce que... «LEVE-TOI ET MARCHE», et pas l'inverse!¹²⁹.

Nel finale della pièce ritorna evidente la struttura metateatrale. I due personaggi rivelano che hanno rappresentato una cerimonia, un rito messo in scena per l'ennesima volta e il cui esito è sempre lo stesso, la sconfitta della donna:

Elle, *debout*. – C'est vous qui y passerez. Cette fois-ci, vous entendez? je vais gagner!

¹²⁸ Ivi, p. 96.

¹²⁹ Ivi, p. 97. Questa battuta sembra contenere una parodia delle parole del Vangelo "Alzati e cammina". Nell'analisi in particolare de *Le Pays lointain* (*infra* quarto capitolo) vedremo il ricorrere di un lessico biblico.

Lui, *assis*. – Mais non, ma petite!... Pas encore... Il faudra remettre ça à une autre fois, d'ailleurs, n'est-ce pas?

Elle, *debout*. – Mais non! Je resterai et vous passerez dessous et je vous regarderai sauter en l'air, avec votre chaise ridicule...

Lui, *assis*. – Vous savez bien que cela n'est pas possible! Chaque fois, chaque fois... C'est la même histoire!¹³⁰.

Questa è una delle rare pièces lagarciane in cui le didascalie apportano indicazioni importanti sulle azioni che i personaggi devono compiere. Sempre nel finale, il drammaturgo descrive alcuni momenti in cui prima la donna cade a terra cercando di sollevarsi per 'fare la ruota'; questa caduta sottolinea come il rapporto di forza sarà vinto dall'uomo che resta seduto ma in procinto, come dettano le regole del gioco tra i due antagonisti, di far sedere la donna sulla sedia al di lui posto. Mentre è in terra, la giovane cerca di alzarsi: Lagarce scrive, secondo una sequenza dall'indicazione cinematografica, che questi movimenti devono essere fatti "*comme au ralenti*"¹³¹.

Sempre nella stessa didascalia, il drammaturgo conserva un'indicazione di marca più 'letteraria' che risulta realmente utile all'azione della scena, come a voler sempre privilegiare la portata del testo drammatico in quanto letterario, e non come testo solo funzionale alla rappresentazione: "*Tout cela dure longtemps, très longtemps, trop longtemps: comme pris dans la colle, comme au ralenti*"¹³². Nel finale l'uomo aiuta la donna ad alzarsi. Si conclude il loro personale gioco con la donna che si trova seduta; l'uomo allora, vittorioso, e con un gesto che pare infierire sull'avversario sconfitto, ripete l'azione che la donna aveva fatto subire a lui stesso: "*Il lui envoie un grand coup du tranchant de la main dans l'abdomen: elle ouvre la bouche sous le choc: il y dépose un caramel mou. [...] Il sort en faisant la roue, s'il veut ou s'il peut*"¹³³. L'ultima didascalia, che chiude anche la pièce, è invece un'indicazione di regia sonora: "... *Le bruit assourdissant, de plus en plus*"¹³⁴.

¹³⁰ Ivi, p. 104.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Ivi, p. 106.

¹³⁴ Ivi, p. 107.

1.5 *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*: una pièce statico-dinamica

In questa pièce del 1979, protagonisti sono cinque personaggi parlanti denominati ciascuno con una lettera da A ad E (A e B sono donne, le altre lettere si riferiscono a uomini) più due muti, F e G¹³⁵. Si assiste dunque ad una radicale riduzione dei personaggi ad attanti sempre meno caratterizzati e quasi interscambiabili nella costruzione del racconto della pièce. Per la prima volta una didascalia iniziale indica che il luogo è il palcoscenico spoglio di un teatro all'italiana, con decorazioni in finto oro e velluti rossi. F e G portano degli accessori, dei mobili, così da poter “*constituer un décor «réaliste» à chaque halte*”¹³⁶: due segnalazioni importanti vengono fatte dal drammaturgo relativamente allo spazio scenico, in cui la dimensione metateatrale, qui indicata apertamente, ospita al contempo una ricerca di realismo.

Voyage de Madame de Knipper vers la Prusse Orientale è costruita su una struttura complessa, su un'ibridazione e fusione assai marcata e difficilmente decifrabile tra forma drammatica e forma epica, sull'impossibilità per il lettore-spettatore di cogliere con chiarezza trama dell'opera e identità dei personaggi. Tale pièce, come gran parte della drammaturgia lagarciana, ricorre alla fuga dal senso, ad un certo ermetismo basilare.

Si avverte con forza in *Voyage de Madame de Knipper vers la Prusse Orientale* la compresenza di una dimensione narrativa accanto ad un ulteriore gioco su più piani di finzione e dunque di metateatralità. L'elemento che maggiormente caratterizza la pièce, e che tornerà con le quasi medesime condizioni solo alcuni anni più tardi in *Vagues souvenirs de l'année de la peste*, è ciò che definisco nell'ordine di ‘staticità dinamica’¹³⁷. Il drammaturgo, che rivela

¹³⁵ Per questa loro estrema spoliatura di ogni verosimiglianza e caratterizzazione psicologica, i personaggi assumono qui, più che mai, lo statuto di attanti. (Cfr. R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, cit.).

¹³⁶ J.-L. Lagarce, *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*, in *Théâtre complet I*, cit. p. 114.

¹³⁷ “[...] le statisme apparaît comme une force susceptible de briser, d’interrompre ou de ralentir la construction de l’action. Dès Diderot à Maeterlinck, il constitue une alternative critique à la progression dramatique, traditionnellement fondée sur la dynamique évolutive des relations interhumaines. En ce sens, le statisme favorise l’émergence de nouvelles modélisations du temps dramatique, en même temps qu’il ouvre sur une réflexion métadramatique: l’attente beckettienne, ou la pétrification de l’Histoire chez Müller, interrogent la possibilité même de l’action dramatique et de sa progression vers un dénouement situé dans l’avenir”. Sulla nozione di *mouvement* Joseph Danan scrive: “[elle] s’est trouvée au cœur des préoccupations – mises en pratique et théorisées –

in modo palese lo spazio scenico di un teatro come luogo dell'azione, costruisce una pièce in cui i personaggi sono descritti mentre compiono un viaggio: probabilmente il viaggio di una troupe di attori, tra cui Olga Knipper, attrice e moglie di Anton Cecov, verso il luogo della morte del grande scrittore russo. Un fatto e un personaggio storicamente reali (la morte di Cecov e la moglie di lui, Olga Knipper) costituiscono la materia di fondo della pièce, in cui i protagonisti sono rappresentati durante il viaggio verso la Prussia Orientale. Essi sono anche degli attori che recitano il loro ruolo sulla scena e al contempo dei narratori di varie storie parallele. È questa fusione tra vari livelli di finzione a costituire la complessità della pièce.

Il teatro di Lagarce, già dalle prime pièces, ricorre a questa estetica costante che prevede il luogo unico della scena di un teatro, in cui i personaggi-attori-narratori danno vita a storie, a luoghi e a mondi frutto del loro immaginario. Ecco che tale teatro si presta contemporaneamente ad essere visto e ascoltato: il drammaturgo sfrutta già nella concezione del testo la duplice dimensione propria dell'arte drammatica, quella che sollecita l'orecchio con l'ascolto di storie, e l'occhio con la portata visiva propria della rappresentazione. Allo spettatore viene chiesto uno sforzo e una partecipazione critica ed immaginativa insieme, per poter apprezzare al meglio la pièce cui assiste.

Due elementi capitali della poetica lagarciana si manifestano qui: da una parte la metateatralità espressa dallo spazio scenico, rivelato come un teatro dove gli attori-personaggi danno vita al testo-spettacolo, sottolineata anche dalla ormai consueta rottura della *mimesis* all'interno del discorso; dall'altra il ricorrere sempre più evidente e massiccio a una forma monologante, nella quale si afferma in modo decisivo la supremazia dell'epico-romanzesco sul drammatico. In *Voyage*

des metteurs en scène dans les premières décennies du XXème siècle. Sans doute peut-on y voir l'influence du cinéma, art du mouvement par excellence. [...] Dans l'écriture dramatique, si le mouvement, à l'origine, est donné par l'action, comme le réaffirme Hegel après Aristote, la crise de l'action fait surgir d'autres types de mouvements, qui débordent la notion d'action. [...] Si ces mouvements semblent avoir pour moyen privilégié d'expression la parole, cette voie est loin d'être exclusive. L'autre voie est celle qui consiste à ouvrir, dans l'écriture même, la scène aux mouvements. La question de la didascalie est ici centrale. [...] le dramaturge suggère ou prescrit un certain nombre de mouvements que la scène rendra visibles, élaborant une partition complexe dans laquelle le texte ne représente qu'une des portées. Mais le mouvement d'une pièce ne se limite pas à ces éléments isolables que représentent le texte des répliques et les mouvements scéniques. Il est un mouvement moins apparent, qui résulte de (ou préside à) la composition même de l'œuvre, des réseaux de sens qui la sous-tendent, et – référence obligé au cinéma – de son montage". (AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., pp. 120 e 79-80). La definizione di pièce statico-dinamica mi è stata suggerita dal professor Sarrazac in occasione di un incontro privato.

de Madame de Knipper vers la Prusse Orientale, individuo, come mi appresto ad a mostrare, la presenza multipla di filoni narrativi: alcuni personaggi, infatti, portano, come spesso accade nell'opera del drammaturgo, le loro storie, ovvero il loro specifico materiale narrativo.

Da questa opera inizia a prendere rilievo una lingua in cui il drammaturgo attua delle scelte stilistiche che diventeranno tipiche della sua scrittura successiva: il ricorso all'epanortosi, ovvero la correzione-variazione da parte del personaggio all'interno del suo discorso. Il fenomeno linguistico può allargarsi ad un commento (parlerei dunque, una volta di più, di una situazione di metalinguaggio), ad una riflessione del personaggio sulla materia narrata. La dimensione narrativa è ulteriormente rafforzata dal passaggio dell'enunciazione dalla prima alla terza persona, contribuendo alla tendenza epico-romanzesca, ad un distanziamento (in termini brechtiani) del personaggio-attore dalla propria soggettività. Tali passaggi improvvisi ed estemporanei partecipano ulteriormente della difficoltà di comprensione e di definizione stretta della pièce, la quale si costruisce, dunque, su una complessa ambiguità e ibridazione di generi:

A. – C'était épouvantable. Nous étions en juillet... Les grandes chaleurs... Et pas un souffle de vent. Après le spectacle... Je jouais une pièce étonnante, très belle, l'histoire d'une femme qui... (*Elle s'arrête, elle semble penser à autre chose*).

Un temps

Je dansais avec un officier de l'armée royale... royale ou impériale... Il m'avait invité, il me faisait rire. C'était un soir, je m'en souviens très bien, où la représentation avait été particulièrement bonne et le public particulièrement chaleureux...

[...]

A. – Et puis, au beau milieu de la danse, un homme est entré. C'était un messenger, ou quand on y réfléchit, maintenant... Après que cela se soit passé, c'était quelqu'un que nous avons immédiatement pris pour un messenger... Certains affirmèrent plus tard qu'il portait un papier dans sa main... Il traversa la salle, il allait vers Madame Knipper. Tout le monde s'est arrêté de danser¹³⁸.

A causa delle rare didascalie lagarciane, comprendere le intenzioni dell'autore è possibile solo alla lettura molto attenta dell'opera. La dimensione metateatrale, la rottura della *mimesis*, passano, come di consuetudine in Lagarce,

¹³⁸ J.-L Lagarce, *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*, cit., pp. 120-121.

dall'elemento linguistico: sono i personaggi-attanti ad interrompere il filo del discorso, la trama del racconto, per inserire commenti, suggerimenti o correzioni al loro testo.

Un altro elemento caratterizzante la pièce e una parte dell'opera lagarciana è la costruzione collettiva della narrazione da parte dei personaggi, nella quale la creazione dell'opera sembra in un certo senso anche svilupparsi autonomamente. La costruzione di essa passa principalmente attraverso la pagina scritta del testo, ma realizza allo stesso momento la volontà di conservare, allo scritto e nell'istante della rappresentazione di fronte al pubblico, una dimensione di oralità; è come se il lettore-spettatore assistesse ad un discorso collettivo, ad una trama che nasca dall'improvvisazione degli attori-personaggi. In *Voyage de Madame de Knipper vers la Prusse Orientale* si affermano gli elementi portanti di una vera e propria personale estetica della rappresentazione.

Gran parte della scrittura drammaturgica novecentesca si basa, mi sembra di poter dire, su una sorta di 'disagio' di fronte all'emergere di nuove tendenze nell'ambito dell'arte teatrale; i grandi drammaturghi hanno visto svilupparsi, parallelamente al loro lavoro di scrittura, nuove ricerche nell'ambito dell'arte scenica, sempre più intese a rivalutare la portata significativa della rappresentazione a scapito del testo letterario. Lagarce si inserisce nella lunga tradizione del teatro francese di parola, ma allo stesso tempo, da studioso e da attento conoscitore della pratica scenica, egli tenta di inglobare nella sua scrittura una personale sintesi di scelte e soluzioni che risentono in gran parte dell'immenso lavoro novecentesco di rinnovamento dell'arte teatrale.

Tra le varie teorie del Novecento quella che credo si possa associare a Lagarce è il 'distanziamento' brechtiano: ho già sottolineato che i personaggi lagarciani escono spesso dal personaggio, rompono l'illusione scenica, si rivolgono agli spettatori, apportano commenti e annotazioni al discorso, rivestono la figura di attori-narratori di una trama più o meno intelligibile senza calarsi mimeticamente in nessun ruolo ben identificato. Come evidenzia anche il critico Julie Sermon:

Dans l'ensemble de l'œuvre, si toutes les pièces n'affichent pas, de prime abord, leur dimension protocolaire, il est pour autant rarement question de microcosme fictif absolument dramatique. L'auteur, qui fait du récit le principal moteur de son écriture, recourt en effet imparablement aux procédés caractéristiques de la distanciation brechtienne (transposition à la troisième personne, transposition au passé, énoncé d'indications scéniques et

de commentaires), et, de fait, place ses locuteurs en position de récitants. La plupart du temps, les personnages de Lagarce ne vivent donc pas leur drame, ils racontent comment ils l'ont vécu¹³⁹.

Ho già evidenziato come i personaggi lagarciani siano innanzitutto attori su un palcoscenico. Essi entrano ed escono dalla narrazione e dall'illusione scenica senza avvertire il lettore-spettatore, in un gioco metalinguistico complesso, volutamente incerto e a tratti poco comprensibile:

Dans l'écriture de Lagarce, l'incertitude qui affecte en profondeur les énonciateurs n'est autre que celle de leur position au sein même de la parole: ce sont des identités qui ont du mal à affirmer leur place et à trouver leur équilibre – tant dans le rapport incertain qu'elles entretiennent avec leurs propres mots que dans l'économie générale des échanges. L'auteur invente un théâtre où chacun joue, rejoue sa place, au moment même où il prend la parole: la plupart du temps, les drames ont déjà eu lieu, les faits sont irrévocables, mais tout reste à raconter; ce qui importe vraiment, c'est ce qu'on en dit, et comment on le dit¹⁴⁰.

Nel *Voyage de Madame de Knipper* l'ambigua dimensione dell'identità e dello statuto di realtà e finzione entra in un'ulteriore complessità: lo spettatore assiste a una rappresentazione in cui dei personaggi-attori compiono un viaggio e si raccontano in parte la storia stessa del viaggio, in parte altre storie parallele. Ciò rende difficile la comprensione del lettore-spettatore, ma costituisce il segno indiscusso dell'estetica lagarciana, che qui prende sempre più forma, quello di fondere vari piani di finzione: personaggi-attori (metateatralità) che narrano delle storie (elemento epico-narrativo), una delle quali è la stessa storia rappresentata in palcoscenico (*mise en abyme*).

Sulla strada, durante il cammino, gli attori si raccontano una storia per passare il tempo, ma nel medesimo tempo essi sembrano creare e rielaborare la trama di una storia che a sua volta potrebbe essere il *plot* della pièce che, quando arrivati a destinazione, metteranno in scena nel teatro di una nuova città. Si afferma dunque il carattere statico-dinamico proprio dell'opera, che si amalgama, quindi, con il piano di metateatro, di narrazione e di *mise en abyme*:

¹³⁹ J. Sermon, *L'entre-deux lagarcien: le personnage en état d'incertitude* in AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, cit., p. 76.

¹⁴⁰ Ivi, p. 66.

E. – Un jour, madame et vous, serez à court d'idées, et Madame Knipper, les voyages de Madame Knipper, la voiture de Madame Knipper et les innombrables haltes de Madame Knipper sur la douloureuse route de Prusse Orientale, tout cela terminé. Elle, elle sera certainement arrivée, déjà, et vous... vous serez encore ici. Vous n'aurez plus rien à dire, plus rien à inventer sur elle. Vous serez alors sur un pied d'égalité notoire avec nous autres!

C. – «Le voyage de Madame Knipper» est une histoire trop longue. Il est absolument certain que nous, nous serons arrivés avant même que la moitié du récit soit achevée!

E. – Et alors, cette histoire doit-elle vous être utile?

A. – N'y revenons pas, monsieur... je vous en prie. Nous parlons de Madame Knipper, et si cela doit nous aider en une quelconque manière, que cela nous aide!¹⁴¹.

Numerosi sono i momenti che attestano la dimensione metateatrale, nella quale i personaggi, interrotta la narrazione e l'illusione scenica, commentano e riflettono sul loro testo in via di sviluppo. In questo estratto essi discutono sulla musica da adottare per una particolare scena:

C. – À ce moment-là, quand Madame Knipper et l'officier dansaient ensemble, la musique, ce devait être...

D., *il marque le pas d'une marche*. – Ta, ta, ta, ta...

C. – Oui, peut-être... Pourquoi cet air-là?

D. – Je ne sais pas. Simplement. Celui-là ou un autre, n'est-ce pas?

[...]

E. – Le messenger entre quand?

[...]

E. – Quand le messenger entre, la musique s'arrête...?

C. – Ta, ta, ta, ta [...] Vous croyez...? Cet air-là...?¹⁴².

Si capisce ben presto che il personaggio indicato come C svolge una specie di ruolo di narratore; alla fine di un suo monologo, egli commenta la scena, autocompiacendosi del proprio lavoro: “[...] Elle est très belle, c'est une jolie scène”¹⁴³. Il testo si apre con un monologo dello stesso narratore in cui la dimensione del racconto è caratterizzata dall'uso dei verbi all'imperfetto. Si parla dell'attrice Olga Knipper impegnata in un teatro di Mosca a recitare il ruolo di una donna che lascia il marito, vive da sola in una casa vicino al mare e muore annegata alla fine del quinto atto: “Dans le plus important théâtre de la Capitale, Madame Knipper jouait à cette époque une pièce à l'intrigue impossible. C'était

¹⁴¹ J.-L. Lagarce, *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*, cit., p. 139.

¹⁴² Ivi, p. 118.

¹⁴³ Ivi, p. 119.

l'histoire d'une jeune femme [...]”¹⁴⁴. Il personaggio-narratore annuncia “Une histoire sur Madame Knipper...”¹⁴⁵, come a rivelare il titolo di quella che potrebbe essere l'inizio di una sequenza, come avviene nel teatro brechtiano tramite cartello o proiezione.

All'interno della struttura della pièce si possono individuare tre filoni narrativi che si incrociano e che vengono annunciati essi stessi sin dall'inizio con tre monologhi. Il primo è quello del narratore, incarnato dalla figura C, che racconta la storia di Madame Knipper dall'esterno, assumendo il punto di vista di un narratore tipico del teatro epico brechtiano; il secondo filone narrativo è sempre legato alla medesima storia dell'attrice del titolo, ma raccontato 'dall'interno', da A, l'attrice-personaggio che interpreta la Knipper stessa; il terzo filone è condotto dal personaggio femminile interpretato da B che introduce una storia riguardante il marito impiegato al ministero, storia alla quale sembra essere legata la dimensione politica e sociale della pièce, quella della Russia all'epoca della Rivoluzione d'Ottobre:

Mon mari savait. Il travaillait au Ministère, ou dans une quelconque haute administration essentielle... À des détails, il savait, un signe sur un visage d'homme important... Ou bien, plus simplement, «l'air du temps», comme il était convenu d'appeler les ragots de couloir¹⁴⁶.

Gli altri personaggi sono piuttosto dei figuranti che intervengono a più riprese contribuendo alla creazione del testo narrativo. Il ruolo che tali personaggi rivestono nella struttura della pièce è molto importante poiché si fanno artefici di un'ulteriore dimensione metateatrale sulla quale è indispensabile soffermarsi.

In alcuni momenti il lettore è avvertito dalla didascalia o dall'enunciazione stessa dei personaggi, che essi compiono una fermata durante il tragitto; F e G preparano un tè per tutti gli altri. Questi brevi momenti nella pièce appaiono come degli intermezzi, più o meno comici, che in ogni caso costituiscono una particolare rottura dell'illusione scenica, poiché sono l'interruzione momentanea della sola dimensione narrativa della pièce: è come se si assistesse ad un ritorno del 'visivo', della gestualità e dell'azione degli attori, a discapito della narrazione,

¹⁴⁴ Ivi, p. 115.

¹⁴⁵ Ivi, p. 116.

¹⁴⁶ Ivi, p. 115.

la quale costringe la pièce e i personaggi-interpreti ad una sostanziale staticità, come accade nella seguente citazione:

Tous les accessoires sont installés. F. e G. s'immobilisent. Aussitôt les autres ayant cessé d'avancer en direction du côté jardin, ils se remettent au travail, préparant le thé, puis après cela, rangeant tous les accessoires et se préparant à un nouveau départ.

D. – Nous pourrions nous installer ici. Ce doit être le moment pour s'arrêter.

B. – Ici, c'est un désert?

D. – Oui. Quoique, à vrai dire... j'ose vous l'avouer... Je n'en suis pas vraiment certain...

[...]

A. – Je vous demande encore quelques minutes et nous pourrions servir le thé¹⁴⁷.

All'inizio della pièce, il narratore C prende la parola, correggendosi nel finale della battuta: "Au début... Quand l'histoire commence... Au début, Madame Knipper est dans les bras d'un officier de l'armée royale... royale ou impériale..."¹⁴⁸; il personaggio secondario, denominato E, di sesso maschile, secondo quanto indicato nel *dramatis personae* iniziale, propone il luogo dell'ambientazione: "Cela se passe au «Palais d'Hiver»?"¹⁴⁹. Tale strategia risulta metalinguistica e metateatrale al contempo: i personaggi si correggono e apportano cambiamenti alle loro frasi. Ne è un altro esempio questa citazione, tratta da una battuta di C: "Elle empoigne le papier que lui tend le messenger. Elle lit. *Un temps*. Ou bien encore, il n'y a pas de papier. Le messenger se penche vers elle et lui dit quelques mots. Il n'y a qu'elle qui puisse entendre"¹⁵⁰.

Il nodo centrale del *récit* riguardante Madame Knipper, e nodo principale della pièce stessa, prende vita proprio dall'immagine del messaggero che durante un ballo sussurra all'orecchio dell'attrice qualche parola, forse la avverte della rivoluzione imminente, forse la informa sulla salute cagionevole del marito Anton Cecov; essa si vede costretta ad abbandonare la propria casa, i propri beni, a lasciare Mosca e a mettersi in viaggio verso la Prussia Orientale.

¹⁴⁷ Ivi, p. 120-121.

¹⁴⁸ Ivi, p. 116.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Ivi, p. 119.

In una delle didascalie iniziali e poi in altre successive, il drammaturgo scrive che i personaggi camminano “*lentement en direction du côté jardin*”, riferimento di norma tecnico, interpretabile in chiave cecoviana. Il giardino, che sembra essere la meta dei viaggiatori, si richiama probabilmente al cecoviano *Giardino dei ciliegi*, luogo reale e idealizzato di infanzia e felicità perdute, che nella pièce lagarciana potrebbe ritornare come simbolo di speranza e di salvezza. Inoltre, esso si contrappone al deserto cui fanno accenno a più riprese i personaggi come luogo attraversato durante il loro tragitto, a conferma del complesso e poliforme statuto riguardante lo spazio nella pièce.

1.6 *Ici ou ailleurs*: tema del fallimento dello scrittore e origini dell'Intimo

In questa pièce del 1981, nata prendendo spunto dalle improvvisazioni degli attori della sua compagnia, chiamata Théâtre de la Roulotte, Lagarce introduce alcune novità tematiche: il tema dello scrittore alle prese con la difficoltà di creazione della sua opera, accostato al tema del fallimento, inteso appunto come incapacità di realizzare il proprio progetto artistico, come scacco esistenziale che coinvolge anche gli altri personaggi della pièce¹⁵¹. L'elemento nuovo che qui Lagarce inaugura e svilupperà soprattutto a partire dal dittico di *Histoire d'amour* è il rapporto dei personaggi con una dimensione dell'intimo e della soggettività, che sfocerà in alcune pièces seguenti dalla forte dimensione autobiografica¹⁵²: è indubbio che il personaggio dello scrittore alle prese con la difficoltà di composizione di una pièce può essere visto come un *alter ego* dell'autore¹⁵³.

I personaggi si esprimono in un'enunciazione che si mantiene costante alla prima persona (senza mai ricorrere alla terza persona, come in altre pièces), scelta che rafforza la dimensione di soggettività e dell'intimo esistenziale. Inoltre la narrazione si afferma nel suo rapporto tra il tempo al presente della rappresentazione e quello al passato dell'enunciazione: il tema della memoria, il ricordo di accadimenti già avvenuti e ricordati sono elementi che si affermeranno in molti lavori successivi. In *Ici et ailleurs* si fa strada un altro elemento

¹⁵¹ Continua il ricorso a un'estetica di *mise en abyme*, ovvero di coincidenza tra il narrato e la situazione della rappresentazione.

¹⁵² In particolare *infra Retour à la citadelle, Juste la fin du monde e Le Pays lointain*.

¹⁵³ Nei suoi diari, Lagarce esprime costantemente dubbi e perplessità sulle riuscite dei suoi lavori. In molte pagine egli confida il timore del proprio fallimento artistico ed esistenziale. Si ripropone lo statuto metateatrale e metanarrativo della drammaturgia lagarciana che lego alle esperienze postmoderne del *Nouveau Roman* e di Samuel Beckett: "Con il *Nouveau Roman* i procedimenti della scrittura e l'artificio della costruzione romanzesca diventano soggetto/oggetto della narrazione. Per i 'nuovi romanzieri' il linguaggio, piuttosto che cancellarsi di fronte all'esistenza di una realtà precedentemente data, diventa luogo della sua realizzazione. [...] Nella *Trilogia* (*Molloy, Malone muore, L'innominabile*) Beckett mette in scena la situazione essenziale dello scrittore. In una stanza quasi priva di suppellettili, un uomo solo narra la propria storia su fogli che via via gli vengono sottratti dal committente; ciò che va scrivendo è forse il testo che leggiamo. Il narratore sembra ignorare la materia del proprio racconto e spesso cade in contraddizione o si sottrae deliberatamente all'informazione, eppure nulla potrà farlo desistere dallo scrivere; la sua scrittura è un processo tortuoso e sofferto, dominato dalle figure dell'ignoranza e del sospetto, ma anche quando, nella progressiva diminuzione che subisce il personaggio, carta e penna andranno perduti, il racconto continuerà per la mano di uno scriba ancora ignoto. La coazione al racconto, il dominio delle parole sono il leit-motiv della narrazione fin dalle prime pagine della *Trilogia*". (Cfr. P. Splendore, *Il ritorno del narratore*, cit., pp. 23-24).

importante, quello che accosta per certi temi e atmosfere l'immaginario lagarciano all'universo kafkiano¹⁵⁴.

Cinque personaggi, denominati con un numero da 1 a 5, sviluppano ognuno, attraverso monologhi, una propria storia, l'una quasi completamente indipendente dall'altra. In *Ici ou ailleurs* scompaiono alcune ricorrenze che si presentavano nelle pièces precedenti, quali l'uso della terza persona, l'inciso che introduce il discorso diretto e l'alternarsi con il discorso indiretto; prevale invece, in un contesto di narrazione al passato, il soggetto alla prima persona. Tranne che in brevi momenti non vi è di norma una forma dialogica tipica della scrittura drammaturgica 'convenzionale', ma una forma monologante in cui ognuno dei cinque personaggi racconta una propria storia: cinque monologhi indipendenti si interrompono l'un l'altro senza mai incrociarsi in una narrazione comune.

I personaggi-attanti sono caratterizzati dalla loro età e dal sesso: l'attante 2 è una donna di trenta anni, l'attante 3 un uomo di una ventina d'anni, l'attante 4 una donna di circa quarantacinque anni, l'attante 5 una donna tra i cinquanta e i settanta anni, secondo quanto viene indicato nel *dramatis personae*. L'attante A è uno scrittore-drammaturgo incaricato di scrivere una pièce sul tema "Le vide de nos existences": egli riveste sia un ruolo di narratore distaccato dai racconti degli altri, sia di interlocutore nei rari dialoghi, come un vero e proprio personaggio di finzione metateatrale. In tale procedura si riconosce ancora lo sfruttamento della *mise en abyme*.

Per quanto riguarda la struttura della pièce, si assiste ad un ritorno, come in *Erreur de construction*, alla suddivisione del testo in sequenze segnalate in didascalia dalla dicitura "Noir. Lumière". L'opera si apre con A che introduce un prologo, annunciando al pubblico l'*incipit* della commedia, con ciò che può essere considerato come un titolo ("Début de la comédie"), che potrebbe figurare scritto su un cartello come nella drammaturgia brechtiana, o sulla prima pagina di un romanzo.

Si conferma il lato narrativo-romanzesco dell'opera lagarciana, dove il personaggio-scrittore che monologa e riflette sulla materia, sulla costruzione stessa della pièce che sta scrivendo, avvicina sempre più questa drammaturgia ad

¹⁵⁴ Il grande scrittore praghese è uno degli autori di maggior influenza sulla creatività di Lagarce, come avrà modo di chiarire quando parlerò di *Noce* e *Nous, les héros*, rispettivamente nel secondo e quarto capitolo.

un certo romanzo postmoderno centrato sulla rivelazione delle proprie strutture interne come materia stessa della storia, sull'incertezza tra finzione e realtà, nella coincidenza ambigua tra personaggio immaginario e narratore. L'elemento postmoderno mi sembra evidente nella relazione che sussiste tra la pausa segnalata dalla didascalia ("*Un temps*") e il proseguimento del monologo in cui viene fatto riferimento proprio al drammaturgo che racconta la sua abitudine di scrivere la pausa. La pièce avanza perché c'è qualcuno che la immagina e la scrive¹⁵⁵. Mi pare interessante sottolineare che in questo passo il personaggio corregge due volte il verbo 'dire' con 'scrivere', come ad evidenziare il binomio tra oralità e scrittura e dunque una coincidenza, seppur sempre ambigua e indefinita, tra teatro e letteratura, tra rappresentazione e testo drammatico:

1. – «Début de la comédie». Je disais toujours cela... je veux dire, j'écrivais toujours cela... «début de la comédie»... Comme si cela devait suffire... comme si, après cela, tout pouvait arriver... sans qu'il y ait désormais quelques problèmes à se poser... «Début de la comédie».

Un temps

Naturellement... ensuite, il y avait un temps... Nous en étions toujours au même point... [...] «Présentation des personnages»... je disais toujours cela... Je veux dire, j'écrivais toujours cela... «Présentation des personnages» [...]. Combien de fois surtout, n'ai-je écrit que cela?... Cette ridicule tirade en guise de prologue... recopiée cent fois, et rien d'autres, jamais... «Présentation des personnages»¹⁵⁶.

Dopo questo monologo di 1, il personaggio-attente 2 esprime una sorta di commento instaurando una relazione pirandelliana tra l'autore Lagarce, che è presente nella pièce, a mio giudizio, proiettato nel personaggio dello scrittore denominato come 1 e gli altri personaggi:

Et après cela, un moment de répit pour vous... vous vous installez, vous vous préparez à attendre... vous nous observez... comme si cela maintenant... devait suffire, n'est-ce pas?... Gagner du temps en quelque sorte...¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Lagarce, forse non per caso, è stato significativamente autore di un libretto d'opera ispirato al capolavoro 'metaletterario' di Cervantes. Cfr. J.-L. Lagarce, *Quichotte*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

¹⁵⁶ J.-L. Lagarce, *Ici ou ailleurs*, in *Théâtre complet I*, cit., p. 157.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

La storia dell'attante indicato con il numero 2 riguarda una giovane donna che abbandona un bambino in seguito probabilmente alla fine di una storia d'amore in cui essa stessa è lasciata da un uomo. Essa allora viaggia per varie città con l'idea di fare la cantante ma fallisce anche in tale impresa. Con gli spostamenti, sorge la consapevolezza del suo fallimento totale, esistenziale ed artistico, per cui, come suggerisce il titolo, non vi è differenza alcuna tra essere qui o altrove. Ad un tratto la giovane donna fa riferimento a qualcuno che scrive canzoni per lei, evocando senza nominarlo l'attante 1, al quale, nella sua veste di scrittore, verso la conclusione, ella si rivolge direttamente:

2. – Quelqu'un commença à écrire pour moi parole et musique...
Je pensais que ça devait marcher... tout allait être différent...¹⁵⁸.

[...]

Je continue à dire que je suis chanteuse. Je sais que ce n'est pas vrai, tout le monde le sait. (A I.) Vous devriez m'écrire des chansons, vous ne faites jamais rien!¹⁵⁹.

L'attante 3, un giovane uomo sulla ventina, racconta una storia in cui egli torna nella sua città natale per rendere visita alla madre anziana che gli ha inviato una lettera. Apprendiamo dalle sue parole che egli ha lasciato la sua famiglia e la sua città già da tempo e che suo padre è morto¹⁶⁰. Il giovane parla della sua città natale chiamandola Elsinor, evocando così la *fabula* di Amleto. Al contempo, l'altro tema-mito, evidentemente qui suscitato, che si stabilirà soprattutto nell'opera lagarciana successiva, è quello biblico del 'ritorno del figliol prodigo'¹⁶¹.

I temi del fallimento, dell'inutilità della partenza da casa per cercare una vita altrove prendono corpo in due momenti:

¹⁵⁸ Ivi, p. 168.

¹⁵⁹ Ivi, p. 173.

¹⁶⁰ Mi sembra qui si possano intravedere anche elementi della biografia di Lagarce. Cfr. J.-P. Thibaudat, *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007; J.-L. Lagarce, *Journal (1977-1990)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007; J.-L. Lagarce, *Journal (1990-1995)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008. Penso alla morte del padre di Lagarce, i rapporti complessi con la famiglia e la sua città di origine.

¹⁶¹ Nelle quattro pièces definite del ciclo del 'figliol prodigo' quali: *Retour à la citadelle*, *Juste la fin du monde*, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* e *Le Pays lointain*.

J'ai quitté mon père et ma mère... Et puis, en fin de compte, Elseneur ou ici, c'est un peu la même chose...¹⁶².

[...]

Parfois je pensais que, après tout... je n'aurais pas été plus mal à Elseneur, avec mon père et ma mère... pour arriver à un tel résultat, ce n'était pas la peine de partir si loin...¹⁶³.

Nel finale, il giovane uomo parla del suo avvenire e del ritorno inevitabile nella casa dei genitori, nella quale egli non potrà che fermarsi a pensare con rimpianto a ciò che avrebbe potuto essere la sua vita. I verbi passano quindi al tempo futuro e al condizionale passato:

3. – Un jour je prendrai le train pour Elseneur [...] j'habiterai avec ma mère, dans cette maison semblable à toutes les autres maisons... J'oublierai tous les voyages que j'aurais voulu faire... Toute cette gloire que j'aurais pu connaître... mes mains seront plus abîmées encore qu'aujourd'hui [...] ¹⁶⁴.

Durante il racconto l'uomo parla di un incontro con il personaggio della giovane donna denominata 4. Tale incontro avviene anche nella 'realtà-rappresentazione' della pièce reintroducendo per poche battute la forma dialogica. I due si allontanano e si perdono. Il personaggio chiamato 3 fa riferimento allora al suo tentativo di ritrovarla. Viene fatto accenno ad un senso di colpa nei confronti di lei, ma il tutto in un contesto indefinito, labile, privo di una qualsiasi motivazione reale di senso o di psicologia: "3. – J'ai couru le long de l'allée, mais elle était déjà partie... je voulais m'excuser. Je voulais lui demander de m'excuser... je ne savais pas exactement de quoi... mais il fallait que je le fasse..."¹⁶⁵.

Tale assenza di ragioni evidenti e razionali, il disinteresse per istanze psicologiche, che regolano i rapporti tra i personaggi, è tipico della drammaturgia 'giovanile' lagarciana, in sintonia con molta parte della drammaturgia novecentesca. C'è inoltre la volontà, in drammaturghi come Lagarce, di far restare le relazioni nell'ambito dell'indefinito, dell'ambiguo, dell'incomunicabile e dell'inverosimiglianza psicologica, se non addirittura dell'irrazionale.

¹⁶² Ivi, p. 158.

¹⁶³ Ivi, p. 171.

¹⁶⁴ Ivi, p. 173.

¹⁶⁵ Ivi, p. 164.

Il sentimento di colpevolezza diffuso nel testo lagarciano, non è sfruttato come una ragione nell'ordine del verosimile né dello psicologico; tale sentimento, quasi kafkiano, fa sentire forse per la prima volta proprio l'affinità di Lagarce con lo scrittore praghese, la cui influenza tornerà prepotentemente in alcune delle pièces successive. Questa presenza kafkiana si ritrova in alcuni passaggi dei monologhi dell'attante 1, l'autore, il quale, incapace di comporre la pièce, deve confrontarsi con "les responsables", coloro che l'hanno commissionata, e ai quali deve rivelare di non aver scritto quasi niente di convincente. Essi, che appaiono come figure autoritarie, di un potere reale o indebitamente loro attribuito, in ogni caso indefinite, minacciose, fanno pensare ai personaggi delle guardie misteriose e perturbanti del primo capitolo del romanzo di Kafka, *Il Processo*:

Alors, les responsables m'ont dit... c'était bientôt la fin, le temps de conclure... Ils m'ont dit: «Où en êtes-vous?»... «Qu'avez-vous en fin de compte à nous proposer?»... Je n'avais rien écrit... ou si peu de chose... quelques projets de débuts et quelques conclusions hâtives... rien de passionnant, j'en conviens... [...] Les responsables m'ont demandé ce que je faisais là, à quoi est-ce que je servais... J'ai rendu ma feuille blanche... l'impasse la plus totale sur le sujet imposé... [...] ¹⁶⁶.

L'attante 4 racconta del suo incontro con 3 al matrimonio di una cugina. La donna, venticinquenne, narra la preoccupazione per i primi cambiamenti del viso, i primi segni di invecchiamento. Esprime il suo desiderio e il fallimento di essere attrice, una richiesta d'amore che cade nel vuoto, il pensiero del suicidio. La sua penultima e la sua ultima battuta, nelle quali si concentrano i temi principali da lei evocati, ripetono in blocco frasi che funzionano come un *leitmotiv* musicale:

[...] pour la dernière fois... pour toute la dernière fois... je vais sortir, j'irai sur la terrasse... je regarderai la lune et la nuit étoilée... derrière moi, j'entendrai en sourdine les dernières mesures de la dernière danse... Je compterai jusqu'à cent, la tête sur mon bras, appuyée contre le mur... Si personne, passé ce délai, n'est venu me retrouver, poser sa main sur mon épaule... s'occuper de moi... me parler de mon apparence et regarder mon corps... je mourrai... je me donnerai la mort... une belle agonie de fin de drame... ¹⁶⁷.

Nel finale, un altro monologo conferma la centralità del tema del fallimento artistico; esso rivela ulteriormente, nella costituzione della pièce, l'assunzione del

¹⁶⁶ Ivi, p. 172.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 173-174.

monologo con la conseguente assenza di scene, in senso canonico¹⁶⁸, come elemento portante di *Ici ou ailleurs*:

[...] Et toujours cette forme qui leur convenait si peu... Ces monologues plus ou moins longs, associés les uns aux autres, mis côte à côte... pas une véritable scènes, des répliques percutantes, quelques grands moments de violence inouïe... [...] J'ai rendu ma feuille blanche... l'impasse la plus totale sur le sujet imposé... «Le vide de nos existences» [...] ¹⁶⁹.

Il monologo conclusivo, sempre ad opera del personaggio-scrittore, il quale assume in modo ormai palese il ruolo di *alter ego* di Lagarce, chiude il testo con una sorta di epilogo in cui il protagonista riflette sulla sua incapacità di scrivere una pièce dedicata proprio al tema del fallimento creativo:

[...] J'ai longtemps essayé... peut-être parce que cette histoire à raconter n'était pas la mienne... parce que je n'en avais que faire... [...] J'ai longtemps essayé de me consacrer... «simplement, le plus simplement du monde»... à une relation extrêmement précise de ce que je voyais ici... un compte rendu au jour le jour... heure après heure, jusqu'à ce point extrême, oui... heure après heure, la vie que tous ici nous menons ensemble depuis tant de temps déjà... Comme si cette relation... scientifique, peut-être... de nos vies, était en fait le sujet que les responsables souhaitaient voir au centre de l'histoire... Mais cela... même cela... je ne pus le mener à bien... je veux dire... je ne pus que l'entrevoir et cela resta à l'état de projet... [...] Et puis enfin [...] j'entrepris de ne raconter... comme thème unique de l'histoire [...] toute la difficulté que j'avais à raconter quelque histoire que ce soit... quelque histoire qui ne soit pas la mienne... [...] J'entrepris de ne raconter que ma propre impuissance à raconter... [...] Et naturellement, cette impuissance, je fus impuissant à la raconter... ¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Cfr. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, cit.

¹⁶⁹ J.-L. Lagarce, *Ici ou ailleurs*, cit., p. 172.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 174-175.

1.7 *Les Serviteurs*: crisi della *mimesis* e della *fable*. Lagarce e Genet

Sempre nel 1981 Lagarce scrive una seconda pièce, *Les Serviteurs*, che rivela una filiazione diretta con il teatro di Jean Genet. Questo testo fa sorgere alla mente *Les Bonnes* genetiane, opera che si basa sulla problematicità dell'identità delle protagoniste, le quali mettono in scena un rituale teatrale che complica i rapporti tra finzione e realtà in una fusione reciproca. Tale gioco metateatrale, che ho indicato come colonna portante della creazione lagarciana, mette in primo piano il centrale trattamento della *mimesis* nella pièce. La problematica della crisi della *mimesis* e della *fable* emerge con evidenza ne *Les Serviteurs*. In questa pièce il drammaturgo francese pone più che mai l'accento sullo statuto particolare dell'identità dei personaggi, che si rivelano personaggi-attori-narratori in costante rottura della tradizionale illusione scenica. Al contempo essi sono creatori-narratori di una trama che non cessano di ripercorrere e mutare, facendola continuamente girare a vuoto su stessa¹⁷¹.

Le nozioni fondamentali che caratterizzano *Les Serviteurs* sono: l'assenza di una trama testimoniabile, la concezione del testo al tempo stesso inteso come spettacolo in costruzione, la rappresentazione come cerimonia e rito collettivo, il dominio della parola, l'assenza di una ricerca di verosimiglianza psicologica, l'esplosione dell'identità dei personaggi confusa con quella degli attori-interpreti, il tema del servo-padrone. Tutto questo non può non far pensare ad alcune

¹⁷¹ Ciò a conferma del tratto fortemente metateatrale della drammaturgia di Lagarce. La definizione che più si avvicina alla metateatralità lagarciana generale, e di questa pièce in particolare, è quella di un teatro in cui "tous les personnages de la pièce-cadre deviennent acteurs de la pièce intérieure: il n'y a donc pas de spectateurs fictifs sur la scène. Mais ils sont sousentendus: l'action se déroulant sur un théâtre fictif qui occupe tout l'espace du théâtre réel. [...] Le caractère fondamental de la notion de regard légitime notre choix de l'expression «théâtre dans le théâtre» plutôt que «pièce dans la pièce»: étymologiquement il y a théâtre là où il y a regard. Ainsi «théâtre dans le théâtre» qui traduit à la fois une relation d'enchaînement et une relation de dépendance, correspond-il exactement à l'expression anglaise *play within a play* dans laquelle la préposition *within* exprime la double relation. [...] Le «théâtre dans le théâtre», c'est toujours le théâtre qui se dédouble. Il y a d'une part le miroir réfléchissant qui renvoie au public l'image du monde du théâtre. Il y a ensuite le miroir trompeur qui joue sur les ressemblances, fait hésiter entre la réalité et son double. Dédoublement de l'action, dédoublement du personnage: on se perd vite dans les jeux de l'illusion qui, lorsqu'elle n'est pas fondée sur cette dramaturgie du dédoublement, s'exprime à travers la mise en scène du songe et de la folie, autre forme du miroir tendu aux hommes". (Cfr. G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*, Ginevra, Librairie Droz S.A, 1996, pp. 11-16).

strategie e tematiche analoghe a quelle adottate e sviluppate da Genet nei suoi testi maggiori, in particolare, oltre a *Les Bonnes*, *Le Balcon* e *Les Nègres*¹⁷².

Ne *Les Serviteurs* sussistono i caratteri originali e personali apportati da Lagarce alla sua produzione: il lavoro collettivo dei personaggi che costruiscono una o più storie, la predominanza dell'elemento linguistico, il dominio della forma monologante, le consuete strategie narrative in cui gli attanti, parlando di loro stessi, si esprimono alternando la prima con la terza persona, la confusione tra interprete e ruolo, l'utilizzo del discorso diretto alternato con quello indiretto, la rottura della mimesi e il commento al testo (che appare costruito all'impronta oppure quale ripetizione di un testo già altre volte raccontato) in uno stato di rielaborazione permanente. Lagarce ha dato vita dunque ad una sua propria estetica della rappresentazione, in cui, come ho già avuto modo di dire, la pièce di teatro è concepita non solo come ibrido¹⁷³ letterario, come punto di incontro tra drammatico e narrativo, ma anche come testo che dialoga con la pratica della scena e ne interiorizza convenzioni e strategie all'interno della scrittura.

La crisi della *fable*¹⁷⁴ e della *mimesis*¹⁷⁵ rientrano nel panorama in mutazione della drammaturgia contemporanea. Jean-Pierre Sarrazac afferma che a partire da

¹⁷² Le considerazioni di Benard Dort sul teatro di Jean Genet non sono lontane dal definire gli aspetti fondanti di questa pièce 'giovanile' di Lagarce: "Il suo resta un teatro basato sui valori testuali. Pur concedendo ampio margine allo spettacolo, egli non tenta mai di ricondurre la parola alla sua primordialità [...]. Genet vuol esibire sulla scena non tanto un corpo quanto i suoi travestimenti; [...] l'attore di Genet dichiara sempre la propria teatralità: sulla scena non mostra né un personaggio copiato dalla realtà, né se stesso in quanto entità fisiologica, bensì un insieme di maschere e di apparenze illusorie, un continuo travestimento. [...] Il suo teatro è, nel senso proprio del termine, teatro della rappresentazione: non soltanto teatro nel teatro ma anche teatro sul teatro; un teatro due volte teatrale. Bisogna però aggiungere che non si effettua una simile operazione senza chiamare in causa questo stesso teatro della rappresentazione: Genet lo celebra solo per meglio distruggerlo". Cfr. B. Dort, *Genet o la lotta con il teatro*, in AA.VV., *L'immoralità leggendaria. Il teatro di Jean Genet* (a cura di S. Colomba e A. Dichy), Milano, Ubulibri, 1990, p. 17. Titolo francese dell'articolo: Cfr. B. Dort, *Genet ou le combat avec le théâtre*.

¹⁷³ Cfr. J. Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit – Du roman dramatique au roman-théâtre*, Saint-Nicolas (Québec), Les Presses de l'Université Laval, 2000; M. Plana, *Roman, théâtre, cinéma – Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004; J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁷⁴ Sulla scomparsa della *fable* nella drammaturgia novecentesca, un maestro del calibro di Michel Vinaver afferma lo statuto del tutto secondario e accidentale della *fable* stessa nella sua creazione drammaturgica: "«Dans mon cas, confie-t-il, la fable est le résultat final. On peut dire qu'elle est ce qui se constitue au fur et à mesure d'un processus qui est hasardeux, conduit plus par un accueil de l'accident que par l'intention»". (AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 48).

¹⁷⁵ "[...] c'est sans doute Artaud puis Brecht qui remettent le plus brutalement et le plus radicalement en cause le rapport mimétique du théâtre au réel. [...] Dès lors, les expériences et recherches de Mallarmé et d'Artaud, auxquelles on pourrait ajouter celles de Craig ou d'Appia, ne mettent pas seulement en crise la *mimèsis*, elles tâchent de rompre radicalement avec toute l'histoire du théâtre occidental. Pourtant, malgré leur influence et leur rayonnement au XXème siècle, elles travaillent plus à dessiner l'horizon utopique d'une liquidation de la *mimèsis* qu'à la

Beckett, Vinaver, Bernhard e Sarraute la *fable* diventa praticamente introvabile, o quantomeno essa non costituisce più “dans le processus d’élaboration de la pièce, un préalable”¹⁷⁶. In queste nuove scritture, che il critico definisce «théâtres de la parole», c’è certamente ancora un abbozzo di *fable*, come di personaggio, tuttavia il punto di partenza, il supporto principale non risulta più una *fable* costituita *a priori* né un personaggio di per sé identificabile, ma la presa in considerazione “d’un état (micro-)conflictuel directement présent dans le langage”¹⁷⁷. Ciò che in definitiva Sarrazac individua in gran parte del teatro contemporaneo è dunque il rifiuto della *fable*. Essa, se esiste, nasce dal caso, sorge semmai solo più tardi, risultato di un materiale organizzato nella stesura del testo e del *découpage*; essa è come un elemento da ricostruire non solo dallo spettatore ma dal drammaturgo stesso, alla fine di un processo creativo frutto del genio, elaborazione inconsapevole di una materia che ha preso vita quasi indipendentemente dalla volontà dell’autore.

Mateusz Borowski e Malgorzata Sugiera, in un articolo nel quale vengono riportate alcune dichiarazioni dello stesso Lagarce rilasciate poco prima di morire¹⁷⁸, affrontano la problematica dell’illusione scenica nell’opera lagarciana. Nel corso dell’intervista con Lucien Attoun del 1995, Lagarce parla della sua riconsiderazione della mimesi e di fatto traccia una sua estetica della scena particolarmente adatta a spiegare una pièce come *Les Serviteurs*:

En tant que spectateur, je n’arrive pas à croire au présent du théâtre: non, ça ne se passe pas là, devant moi, en ce moment! Je ne peux pas m’empêcher de considérer ce qui a lieu sur la scène comme ayant déjà eu lieu, comme étant répété, comme ayant déjà été entendu... Et les spectateurs qui prétendent ne pas tenir compte de cela ne me paraissent pas justes. Je n’aime pas les acteurs qui jouent en feignant de ne pas savoir comment l’histoire va finir¹⁷⁹.

liquider effectivement. Avec Pirandello au contraire, la crise de la *mimèsis* s’installe au cœur de l’écriture dramatique [...]. Chez Brecht enfin, il s’agit moins d’en finir avec la *mimèsis*, que de la fracturer, de la rendre incomplète, partielle, déroutante, insolite, en un mot distanciee. [...] Au contraire d’une *mimèsis* univoque et unifiée du réel, le théâtre épique met ainsi en jeu une dramaturgie du bond, de la cassure: de l’abrupt”. (Ivi, pp. 68-69).

¹⁷⁶ Ivi, p. 44.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Intervista registrata per il programma di Lucien Attoun su France Culture dal titolo «Mardis du théâtre». La registrazione ha avuto luogo il 16 giugno 1995. L’intervista è stata poi pubblicata un anno più tardi in *Théâtre/Public* n. 129, maggio-giugno 1996 con il titolo «Vivre le théâtre et sa vie».

¹⁷⁹ M. Borowski et M. Sugiera, «Non, ça ne se passe pas là, devant moi» - *La mimèsis reformulée dans le théâtre-récit lagarcien*, in AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, cit., p. 80.

I critici Borowski e Sugiera commentano in proposito:

[...] ni Jean-Luc Lagarce, ni les spectateurs ne parviennent à se débarrasser de l'impression inconfortable d'être en présence d'une tromperie fondamentale émanant du théâtre traditionnel [...] Ce n'est pas la vie des personnages qui n'a pas encore été décidée, qui se joue dans un monde fictif à un moment donné pour la première et unique fois qu'il observe; ce qu'il voit, ce sont des acteurs jouant ces personnages, acteurs qui ont répété jusqu'à l'ennui les situations et les gestes présentés sur scène, et feignent à présent sous ses yeux, sans aucune gêne, la spontanéité de leurs réactions. [...] Jean-Luc Lagarce, il ne s'acharne pas à obtenir un effet de réel en dépit de l'existence matérielle de la scène et des corps des acteurs. Au contraire, il la thématise et l'expose consciemment. Il change radicalement les principes du contrat passé avec les spectateurs, introduisant de nouvelles stratégies au sein de la création de la fiction scénique [...] ¹⁸⁰.

Nell'analisi delle pièces precedenti ho già parlato di atmosfera e suggestioni oniriche adottate da Lagarce, al fianco di una ricerca antinaturalistica e antipsicologica, così come del linguaggio 'padrone' della scena e dei personaggi. Ho appena riaffermato l'importanza della rottura della mimesi insieme all'intervento diretto dei personaggi che si fanno commentatori del testo, coinvolgendo lo spettatore attivamente nel rapporto con la rappresentazione scenica ¹⁸¹.

Ne *Les Serviteurs*, cinque personaggi di domestici (La Cuisinière, Le Chauffeur, La Première Femme de Chambre, La Deuxième Femme de Chambre, le Valet de Chambre) vivono nella cucina al piano sotterraneo di una casa nella quale si accede ai piani alti, quelli dei padroni, attraverso una scala. La trama della pièce ruota attorno al racconto dei servitori sulla vita di Monsieur e Madame, i padroni che risiedono ai piani superiori, padroni che lo spettatore non vedrà mai. Tra gli abitanti dei due diversi piani sussiste una relazione di potere, di dominio e schiavitù, di ammirazione e disprezzo, di amore ed odio ¹⁸². I piani alti sono allora forse più sognati, frutto dell'immaginazione che reali, così come l'atmosfera e l'impianto dell'intera pièce giocano sull'ambiguità irrisolta tra finzione e realtà: i

¹⁸⁰ Ivi, pp. 85-87.

¹⁸¹ Il critico Patrice Bougon commentando la pièce di Genet *Haute surveillance* parla di una logica e un uso del linguaggio che non sono senza rapporto con i processi onirici, e ricorda infatti la precisazione del drammaturgo stesso che reclamava come tutta l'azione debba svolgersi come in un sogno. Nella pièce di Genet troviamo la perdita dell'illusione teatrale tramite i personaggi "la cui identità non smette mai di cambiare e che, all'occorrenza, ricordano di non essere che linguaggio" (Cfr. P. Bougon, *Vigilanza stretta: la fuga del teatro*, in *L'immoralità leggendaria – Il teatro di Jean Genet*, cit., pp. 84, 86-87).

¹⁸² Cfr. M. Issacharoff, *Le théâtre du discours*, cit.

padroni sono spariti, sono morti oppure i domestici mettono in scena ogni giorno la loro morte, continuando al contempo a svolgere i loro doveri?

Questa estetica volutamente complessa e irrisolvibile tra fittizio e reale richiama quella su cui sono costruiti i capolavori drammatici di Genet. Inoltre, a livello tematico, sembra chiaro il richiamo al concetto hegeliano-marxista del servo-padrone fortemente sentito e inglobato, come ho già sottolineato precedentemente, da gran parte della drammaturgia novecentesca e dai 'padri' di Lagarce; simili dinamiche di potere dominano nella pièce di Genet *Les Bonnes* tra le due serve, Claire e Solange e la Signora, che esse ammirano, amano di un affetto quasi erotico, imitano nella loro recita quotidiana morbosa e insana sotto cui si nascondono istinti omicidi.

Lagarce, come Genet, evita ogni intento di denuncia sociale e politica, nonché la verosimiglianza psicologica dei personaggi, e trasmuta tutto in un'atmosfera poetica e onirica. Tuttavia, a livello generale, i mondi dei due drammaturghi si differenziano anche per una maggiore presenza nel teatro di Genet di un'atmosfera ricca di erotismo sotteso, di una violenza variamente espressa, e un sottotesto in ogni caso non certo privo (è il caso di pièces come *Le Balcon*, *Les Nègres* e *Les Paravents*) di idee rivoluzionarie nonché di richiami alla politica e all'attualità della società francese. Si conferma invece in Lagarce l'attenzione per un personale immaginario poetico nel quale l'interesse per la rappresentazione scenica risiede maggiormente nei suoi aspetti ludici, ironici e disimpegnati.

Un ulteriore gioco 'alla Genet' che rende più complesso il duplice tema dominio-schiavitù, si trova indicato nella didascalia iniziale, in cui si specifica che esiste un personaggio muto, La Fille de Cuisine. L'introduzione di tale personaggio risulta interessante per un arricchimento delle possibili chiavi interpretative del testo. Mi sembra utile evidenziare come La Fille de Cuisine avvalori la tematica servo-padrone come centrale nel testo, poiché di fatto la sua presenza appare come una sorta di proiezione dei fantasmi e dei desideri di potere, effettuata dai domestici su un individuo che possono a loro volta dominare, così come essi stessi sono resi schiavi dai loro padroni.

La didascalia che apre *Les Serviteurs* è particolarmente attenta ad una dimensione poetica-immaginativa: essa offre indicazioni preziose più al lettore e al regista che non allo spettatore. Riferendosi appunto a La Fille de Cuisine, il drammaturgo scrive:

*Personne ne fait attention à elle, pas même l'auteur. On peut supposer que les autres ne la voient pas, ne savent pas qu'elle existe, ou bien ils refusent de la voir, de la connaître. Il me semble, a priori, qu'elle travaille, qu'elle ne cesse de travailler, et cela dans la cuisine qu'elle ne quitte jamais. Peut-être est-elle la domestique des domestiques*¹⁸³.

Nello spirito della drammaturgia novecentesca, oltre che del teatro di Genet nel caso specifico, le ragioni che chiariscono tale situazione sono sempre nell'ambito del condizionale, se non dell'irrazionale, dunque inspiegabili e lasciate irrisolte. La presenza del soggetto del drammaturgo è lontano dalle indicazioni normalmente neutre, anonime, funzionali del teatro ottocentesco o del teatro che ad esso fa ancora riferimento, ma arricchisce quella portata poetica della didascalia come elemento inscindibile dal testo drammatico, contribuendo ad una concezione di esso sempre più come oggetto letterario, teso tra drammatico, narrativo e lirico¹⁸⁴: *“Elle ne quitte pas ce lieu, il doit y avoir une raison à cela... Peut-être espère-t-elle quelque chose, ou peut-être ne peut-elle pas (une malformation, elle est attachée, je ne sais pas)”*¹⁸⁵. Anche per l'indicazione dell'unico luogo scenico, Lagarce crea una didascalia nello spirito poetico della precedente: *“La Cuisine. Lieu souterrain. On y accède, ou on en sort, par un escalier, ou, mieux encore, par une échelle. Peut-être le lieu a-t-il été construit autour de la cuisinière...”*¹⁸⁶.

Un lungo monologo de *La Cuisinière*, scandito da cinque pause indicate con la dicitura *“Un temps”*, apre la pièce; il personaggio si presenta al pubblico semplicemente annunciando il proprio ruolo professionale e sociale *“La cuisinière”*. Il discorso della cuoca inizia quasi con un balbettio, con un parlare incerto, in cui è come se facesse riferimento ad un esito, ad un finale già avvenuto: *“Ce que je veux dire... ce que je voulais dire... Moi, «à la fin»... «en fin de compte»”*¹⁸⁷.

Tornano da subito alcuni dei succitati temi lagarciani di ispirazione sartriana, come il richiamo alla prigionia, all'impossibilità di una uscita dal luogo claustrofobico in cui i personaggi sembrano condannati o condannarsi loro stessi:

¹⁸³ J.-L. Lagarce, *Les Serviteurs*, in *Théâtre complet I*, cit., p. 182.

¹⁸⁴ Cfr. *infra*. Argomenti che approfondirò nel proseguimento della tesi.

¹⁸⁵ J.-L. Lagarce, *Les Serviteurs*, cit., p. 182.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 183.

Nous devions rester ici... Ne plus jamais, en quelque sorte, en sortir, s'en sortir... s'égarer de là, s'évader aussi... (*Elle sourit.*) Rester à la cuisine, ou l'office... s'y enfermer, y séjourner, ... cloîtrée... s'y complaire...¹⁸⁸.

L'uso dei verbi all'imperfetto, il riferirsi ad un tempo trascorso, ad un fatto già avvenuto (la sparizione dei padroni?), offre l'idea di un inizio in *medias res* come nel teatro classico. Tuttavia nella drammaturgia di Lagarce non vi è mai una trama costruita e lineare secondo i dettami canonici. Troviamo piuttosto un abbozzo di una materia impalpabile, il ricordo vago di ciò che fu e di avvenimenti non definiti e, come ormai sappiamo, sempre in dubbio tra realtà, sogno e immaginazione: "Le souvenir de Monsieur et Madame... de Madame et Monsieur... à l'étage, au-dessus de nos têtes, était, quand on y songe, le seul lien désormais possible avec le passé... avec «ce qui avait été»..."¹⁸⁹.

La tematica della cerimonia, del servizio dei domestici vissuto come rito, viene evocata in questa citazione con una certa ironia:

...Que Madame et Monsieur trempent à leur tour, avec le cérémonial attendu, sous nos yeux émus, le doigt dans la sauce et me félicitent de la qualité du travail et du rigoureux respect des quantités aromatiques...¹⁹⁰.

All'interno del monologo il personaggio della cuoca lascia la prima persona per la terza. Il cambiamento segna quella dimensione di doppia teatralità di cui ho parlato ampiamente in precedenza. La Cuisinière passa da un primo livello di finzione ad un secondo livello in cui sembra aver inizio la parte narrativa della

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ibidem.* Anche l'impiego dei punti di sospensione, che ricorre assai frequentemente nella scrittura del drammaturgo, partecipa di questa dimensione di incertezza, di poesia, di vaghezza, ma anche di un passato in progressivo contatto con il presente e forse con il futuro. Sono i punti di sospensione che danno una parvenza di continuità, un'idea vaga di struttura interna, nella costruzione delle trame incerte che troviamo nelle pièces lagarciane, ovvero che funzionano come vasi comunicanti tra passato e futuro, tra realtà e immaginazione. Queste pause, queste rotture nel discorso danno al contempo l'impressione di un balbettio, come fossero l'intrusione di una ricerca realistica di oralità all'interno dell'artificio della scrittura. Vorrei far notare come alla dimensione di incertezza concorra anche l'uso dei tempi verbali che dall'imperfetto passano al condizionale passato, così come la formulazione di ipotesi sulla scomparsa dei padroni: "... Plus rien, dès lors, et cela depuis fort longtemps déjà quand on ose y songer, ne permettrait... n'aurait permis... des retrouvailles, une montée de nous vers eux... Moi, dans mon tablier propre, repassé, des dimanches et jours de fête... cheveux tressés... au beau milieu de la salle à manger, de la grande salle à manger d'apparat... au beau milieu de la grande salle à manger du trône... mes galoches sur le tapis...[...] Peut-être aussi sont-ils trop vieux... trop âgés... [...]. Peut-être sont-ils trop âgés?... ou bien ont-ils perdu le goût de ces rencontres... Peut-être n'en voient-ils pas l'utilité... peut-être n'en voient-ils plus l'utilité... ou bien encore, suis-je devenue vieille et si peu présentable...". (Ivi, pp. 183-184).

¹⁹⁰ Ivi, p. 184.

rappresentazione: con l'assunzione della terza persona finisce il monologo della cuoca che lascia la parola a La Deuxième Femme de Chambre, la quale parla di sé sempre alla terza persona. In questo monologo il personaggio solleva temi quali la sottomissione, il disprezzo di sé, in una dinamica delle relazioni basata sui rapporti di forza. La Deuxième Femme de Chambre sembra non vivere che in relazione alla Première Femme de Chambre, alla quale si lega in una situazione esistenziale condannata all'attesa della scomparsa o della morte di lei per poter assurgere a una promozione professionale. Il sogno tanto desiderato di poter accedere al rito della svestizione di Madame, sembra legato e regolato da una legge superiore e misteriosa interna alla casa:

Ce qui comptait avant tout pour elle... ce qui semblait compter, c'était le peu d'importance qu'elle pouvait tenir... Le peu d'importance auquel elle avait droit... [...] son propre rôle n'était rien... son propre rôle n'existait que par rapport, par comparaison... ou par opposition peut-être... à un autre personnage [...] la première femme de chambre. [...] La seconde femme de chambre n'existait que dans l'attente que celle qui la précédait disparaisse accidentellement [...]. Elle ne désespérait pas toutefois d'obtenir une fois au moins [...] «Le Plaisir et l'Honneur» de participer au grand déshabillage de Madame [...]. La seconde femme de chambre attendait tout cela... C'était sa raison. [...] Mais le règlement de la Maison l'interdisait¹⁹¹.

Il carattere che domina in questo monologo è la connessione tra tragico e comico, un'ibridazione di generi definibile come grottesco¹⁹². Un certo tipo di grottesco legato alla metamorfosi fisica si trova anche nel primo monologo del personaggio di Le Chauffeur, la cui identità si trova ad essere confusa con l'oggetto che più lo rappresenta professionalmente e socialmente, ovvero la vettura dei padroni. Questi, invecchiati e non più interessati alle passeggiate relegano nel dimenticatoio la macchina e il suo conducente, i cui destini sembrano tragicamente legati:

¹⁹¹ Ivi, pp. 185-186.

¹⁹² Della nozione di grottesco trovo efficace la seguente definizione, in linea con quanto ricercato, a mio parere, da Lagarce nella sua pièce: "Le grotesque suscite lui aussi la désorientation du spectateur confronté à une absence de repères qui lui permettraient de «classer» ce phénomène. Celui-ci est alors le plus souvent défini par son caractère hybride: il correspondrait à une oscillation entre tragique et comique, entre prolifération et réduction. [...] Là où l'ironie suggère le contraire, l'humorisme le met en évidence et le grotesque témoigne d'une impossible conciliation. Le grotesque participe de la sorte à la mise en crise du drame dans toutes ses dimensions [...]. La réalité, ainsi distanciée, se révèle dénuée de certitudes, de sens, et ne peut par conséquent être définitivement fixée dans une forme". (Cfr. AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 60).

[...] par inconscience, ils laissèrent le chauffeur et la voiture se détruisirent l'un l'autre.

Un temps.

Dans l'incessant «démontage vérification et remontage» du moteur auquel il s'astreint désormais, faute de pouvoir circuler, il ne tarda pas à y avoir des pièces en trop... de petites, toutes petites, au départ... minuscules, imperceptibles... De l'apparition peu à peu de ces pièces-là, il ne se rendit pas vraiment compte, ou bien il ne voulut pas... [...] Il s'efforça bien de les réintroduire dans l'ensemble, mais à chaque fois, il en restait d'autres plus importantes encore... [...] Il consacrait désormais l'essentiel de son temps à démonter ce moteur pour y réinstaller ce qui lui restait de son démontage précédent... [...] Son but à lui, désormais, fut d'attendre dans son coin qu'on l'oublie¹⁹³.

La Première Femme de Chambre reintroduce il tema dell'identità legata al ruolo sociale, ma anche il tema del ruolo da dover dolorosamente recitare ogni giorno nella vita, con un richiamo all'altro tema lagarciano della doppia teatralità attore-personaggio. Qui il personaggio della prima cameriera è chiamato a sua volta a recitare il ruolo del domestico. Ad un tratto il personaggio esita, ha un momento di crisi, sembra voler rinunciare alla sua recita esistenziale giornaliera di essere umano e a quella di domestica di Madame. Solo a notte inoltrata i servitori, terminato il lavoro, possono finalmente, ma forse solo in apparenza, prendere possesso della loro identità di essere umani:

[...] elle restera la journée entière dans l'appartement de Madame... elle y jouera son rôle avec le plus grand sérieux. Tard dans la nuit, déjà, elle pourra redescendre, regagner son monde du troisième dessous et ses camarades. [...] Malgré tout... certains matins, elle hésite... Elle dit même qu'elle ne veut plus monter, que c'est impossible [...] ...Elle en a assez, la vie est trop difficile. C'est fini, elle veut dormir. Et puis... elle part quand même, elle monte réciter sa leçon [...] elle va jouer sa petite partition sans intérêt [...] ...Puis plus tard, encore, beaucoup plus tard, dans la nuit, les serviteurs vivent leurs vies...¹⁹⁴.

Ritorna subito dopo la narrazione al passato, la cerimonia-rappresentazione de "La première mort de Madame et Monsieur"¹⁹⁵, come recita l'unica frase della battuta de La Cuisinière, nel consueto titolo in stile brechtiano. È da questo momento che comincia a dipanarsi l'intreccio centrale della pièce, il racconto

¹⁹³ J.-L. Lagarce, *Les Serviteurs*, cit., pp. 187-188.

¹⁹⁴ Ivi, pp. 188-189. Faccio notare che il ricorso qui a tempi al presente e al futuro sospende il racconto al passato, credo nell'intento di dare l'impressione della ripetitività del quotidiano vissuta dal personaggio. Il drammaturgo inserisce così una cesura tra due scene, indicata da un buio-luce e da una didascalia 'romanzesca': "Noir. (Peut-être est-ce un des serviteurs qui éteint...). Lumière". (Ivi, p. 190).

¹⁹⁵ *Ibidem*.

della morte dei padroni, il rifiuto dei domestici di accettare questo tragico avvenimento e il loro vano tentativo di ‘rimettere in scena’ il passato come per cambiarlo. Tuttavia la storia da raccontare ha sempre la meglio sulla volontà dei personaggi che la raccontano a loro stessi e al pubblico. Dal punto di vista psicologico la trama rappresenta in un certo senso l'impossibilità dei servitori di accettare il lutto, la morte di Madame e Monsieur. E questa impossibilità di mutare il passato soffoca i personaggi in un presente da cui non vi è scampo, togliendo ogni possibilità di avvenire alle loro vite. Essi sono come prigionieri del ricordo di un avvenimento del passato, e della loro incapacità di cambiarne l'esito attraverso la ripetizione ostinata del racconto di esso.

Ritroviamo le strategie già adottate da Lagarce, quali la costruzione collettiva della trama, le varie proposte di correzioni e cambiamenti da effettuare sulla trama stessa, i commenti dei personaggi alle scene. L'elemento tragico è costituito dalla ripetizione a vuoto della medesima storia, l'inizio del racconto della *fabula* sempre a partire dal finale (la morte dei padroni), la consapevolezza dei domestici dell'ineluttabilità dell'esito e tuttavia la volontà malsana di continuare a raccontarla.

Martin Esslin a proposito del teatro di Jean Genet sostiene che “the world of being exists only as a nostalgic memory of life in a world of dream and fantasy”¹⁹⁶ e che i suoi personaggi “are only characters in appearance – they are mere symbols, reflections in a mirror, dreams within a dream”¹⁹⁷. In Lagarce, in linea con Genet, è presente anche un’‘impalpabilità’ dei personaggi; quello che mi sembra fondamentale sottolineare è il rapporto con il passato intrattenuto dai personaggi lagarciani, al pari della definizione che Esslin ci dà della scena genetiana, sospesi in una memoria nostalgica di un mondo fatto più di onirico e immaginazione che di realtà. In questa stessa prospettiva, Marie-Isabelle Boula de Mareuil afferma:

Alors qu'ils entrent en scène, les personnages de Lagarce sont toujours déjà «empêtrés dans des histoires» [...]: leur parole n'aura de cesse, par conséquent, d'exprimer leur «empêchement». Toujours précédés par leur histoire, ils font l'expérience des différentes modalités de passage de leur passé. [...] celui-ci joue et met en crise l'écriture d'un drame dont les personnages ne sont plus agissants au présent, mais agis et joués par leur

¹⁹⁶ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, cit., p. 211.

¹⁹⁷ Ivi, p. 212.

propre passé. [...] dans *Les Serviteurs*, les personnages s'obstinent dans le jeu de leur fonction en empêchant le cours de l'histoire de les emporter [...]. C'est donc la question de l'ouverture au jeu du passé qui croise l'écriture [...]. En effet, les personnages ne font pas seulement du passé un jeu: ils sont eux-mêmes toujours déjà joués par le passé¹⁹⁸.

Al contempo, sembra sopravvivere un rapporto del teatro di Lagarce con quello classico seicentesco: vi è un inizio in cui l'esito tragico è già stato scritto e gli avvenimenti sono già accaduti, come nelle tragedie raciniane¹⁹⁹, e la pièce è il tentativo di porre un rimedio, di trovare una scappatoia. Come in Racine, che si ispira al teatro antico, i personaggi sono già condannati, costretti alla catastrofe e al fallimento da un destino o da un potere a loro superiori. In Lagarce, essi sono condannati al vano tentativo di una rielaborazione e di una riscrittura del passato e della loro storia. L'unico modo che hanno per sopravvivere è continuare a 'recitare la commedia', a incarnare il loro ruolo professionale all'interno della casa, come se i padroni fossero ancora vivi: privati della loro 'condanna' alla funzione e al ruolo sociale, essi si trovano disorientati di fronte alla libertà dell'esistenza. Incapaci di vivere le loro vite se non soggiogati dagli schemi e dai rapporti di forza imposti dalla società borghese, essi vedono messa in crisi la loro propria identità e sono incapaci di darsi un avvenire (tutto questo fa pensare, ancora una volta, all'influenza del teatro e del pensiero di Jean-Paul Sartre):

Toujours précédés par un système de fonctionnalité, les serviteurs n'ont de présence que parce qu'ils *sont* leur fonction. Si la cuisine semble avoir été construite autour de la Cuisinière, c'est parce que la fonction de celle-ci, ou encore son histoire, précèdent l'espace et le personnage lui-même. [...] À la mort des maîtres, les personnages souffrent de ne pouvoir s'ouvrir à autre chose qu'au jeu d'une servitude volontaire sans destinataire, sans maître. Incapables de s'affranchir de leur servitude, ils se trouvent dans la nécessité de rejouer cette histoire avec laquelle ils se confondent et hors de laquelle ils ne peuvent exister. Les serviteurs n'arrivent pas à jouer à autre chose qu'à ce qu'ils sont: ici, le jeu est la réalité, c'est-à-dire l'image d'une identité fonctionnelle dont la pérennité ne peut être assurée que dans le mouvement du jeu. En rejouant «l'histoire d'avant» à l'identique, c'est-à-dire en maintenant leur état de servitude, les personnages «prolongent leurs propres existences» en poursuivant l'illusion de leur utilité. [...] Les serviteurs rejouent leur histoire pour continuer d'exister²⁰⁰.

¹⁹⁸ M.-I. Boula De Mareuil, *Rejouer «l'histoire d'avant»: étude des Serviteurs et Histoire d'amour (derniers chapitres)*, in AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, cit., pp. 113-114.

¹⁹⁹ Cfr. R. Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

²⁰⁰ M.-I. Boula De Mareuil, *Rejouer «l'histoire d'avant»: étude des Serviteurs et Histoire d'amour (derniers chapitres)*, cit., pp. 116-119.

Ho accennato in precedenza al fatto che la pièce si costruisce anche come la messa in scena freudiana di un'impossibilità di elaborazione del lutto. I personaggi tentano di trovare una soluzione, una via d'uscita, cercano lo scioglimento del loro conflitto psicanalitico, ma la 'guarigione' appare impossibile per la troppa fretta di affrontare il nodo conflittuale, ritrovandosi condannati a ripetere il gioco ossessivo della rappresentazione della morte dei padroni:

Au sous-sol de la maison, Lagarce met en scène l'impossibilité du travail de deuil. La disparition des maîtres se révèle paradoxalement dans la pièce à travers l'excès de leur présence étouffante. Elle provoque chez les protagonistes un trop-plein de mémoire et les noie sous le flot des souvenirs qui les accablent [...] La mémoire des serviteurs est malade: elle est [...] «empêchée». L'événement de la mort des maîtres ne passe pas; il fait l'obstacle à l'oubli et obstrue l'ouverture du présent vers l'avenir. Les personnages refusent l'inexorable, c'est-à-dire la possibilité de la mort de leurs maîtres [...] Incapables d'affronter l'angoisse [...] ne font que répéter l'histoire. [...] Rejouant sans répit la scène qui a précédé la mort des maîtres, les serviteurs espèrent toujours trouver une issue. [...] Ce qui empêche les personnages de s'extraire de leur propre répétition, c'est justement leur désir de s'en sortir. [...] En refusant le jeu du passé, les personnages ne peuvent que rejouer une répétition qui leur bouche tout avenir²⁰¹.

I personaggi iniziano la prima messa in scena della morte dei padroni. All'interno della loro narrazione troviamo i consueti commenti e correzioni al testo ad opera dei personaggi stessi che sono dunque creatori e spettatori della loro rappresentazione. Viene qui evocato il tema dell'odio, la paura dei servitori di non essere stati amati da Madame, la ripresa e la proposta di un cambiamento nella storia, infine l'annuncio della morte della padrona. La cuoca commenta il racconto sottolineando il loro affogare dentro questa materia pesante, ossessiva, debordante:

La Première Femme de Chambre. – La dernière semaine, le cou de Madame... ce beau cou d'albâtre, jadis... le cou de Madame se raidit. [...] Elle vida son sac, elle raconta sa vie... Elle dit qu'elle ne nous aimait pas... Elle le déclara... Elle dit qu'elle ne nous avait jamais aimés...

La Deuxième Femme de Chambre. – Ou pire encore, elle raconta sa vie, et jamais, elle ne parla de nous. Elle n'évoqua jamais notre présence, notre simple souvenir. Elle nous oublia, nous ignora... [...]

La première Femme de Chambre. – Enfin, bref, il fallait s'y attendre: «Madame mourut».

²⁰¹ Ivi, pp. 122-125.

[...]

La Cuisinière. – Nous parlons trop, beaucoup trop... «Chaque année, un peu plus...». Sans que nous sachions vraiment pourquoi... Là n'est pas notre rôle. Nous nous noyons là-dedans²⁰².

La didascalia annuncia una successione tra due sequenze alternate da un buio-luce con un commento tra parentesi: “*Noir. (Peut-être est-ce un des serviteurs qui éteint). Lumière*”²⁰³. L'intrusione dell'autore non solo offre l'ipotesi che uno dei servitori, protagonista della pièce e della narrazione-rappresentazione all'interno di essa (la morte dei padroni), svolga l'azione di spegnere e accendere la luce sul palcoscenico secondo una situazione che, se veramente adottata da un regista e mostrata al pubblico, richiamerebbe una procedura chiaramente brechtiana; poiché tale annotazione è all'interno del testo e non lascia presupporre che il drammaturgo voglia realmente che uno dei personaggi sia mostrato compiere tale azione, ecco che si afferma, il desiderio di concepire ancora una volta il testo drammatico sempre in rapporto alla sua dimensione letteraria.

Dietro questa didascalia risiede dunque anche l'idea di una forza o di una volontà superiore ai personaggi stessi: sia essa incarnata dallo scrittore, rappresentata dalla pièce stessa che sfugge al controllo dell'autore, oppure dalla storia raccontata dai personaggi i quali ne perdono il controllo. I personaggi della pièce sono guidati da un destino, da una forza a loro esterna, si ritrovano in balia del linguaggio e della *fabula* che tentano di raccontare. Essi sono imprigionati dal conflitto psichico che non riescono a superare, condannati alla ripetizione e a smarrirsi all'interno della materia narrativa.

Nella sequenza successiva, ecco che, dopo la morte dei padroni, i servitori decidono di fare finta di niente, di continuare le loro vite e soprattutto di tentare ancora una volta il racconto della stessa storia. La battuta dell'autista rivela che la ripetizione, l'andare avanti come se niente fosse accaduto è ormai divenuto una consuetudine, un rito celebrato all'infinito. Si concretizzano allora il tema dell'impossibilità di vivere al di fuori del ruolo sociale e dell'illusione di una realtà diversa, e il tema del tempo legato alla narrazione, nel tentativo di dilatare il racconto per impedire inutilmente la catastrofe:

²⁰² J.-L. Lagarce, *Les Serviteurs*, cit., pp. 194-195.

²⁰³ Ivi, p. 195.

Le Chauffeur. – Les serviteurs, il fallait s’y attendre, décidèrent, au petit matin, de faire «comme si de rien n’était».

La Deuxième Femme de Chambre. – Il le fallait bien. Nous ne savions rien faire d’autre, peut-être.

[...]

Le Chauffeur. – Faire semblant donc, pour vivre encore un peu... Le temps de nous remettre de cette disparition... Il fallait retarder leurs morts pour reculer notre échéance²⁰⁴.

I domestici iniziano nuovamente il racconto della morte dei padroni; in questa seconda ripresa si accumulano le rotture della mimesi, le proposte alternative dei protagonisti allo sviluppo della trama, le annotazioni, ma anche l’ammissione della loro difficoltà a continuare la messa in scena, se non proprio il desiderio di farla finita e di uscire da questo rito morboso:

La Cuisinière. – Peut-être Madame est-elle âgée? Peut-être est-elle devenue vieille comme imperceptiblement...?

Le Chauffeur. – Vous croyez cela vraiment...?

La Cuisinière. – Je ne sais pas, je propose... J’essaie... Je tente...

[...]

Le Chauffeur. – À cela aussi, il faut penser...? Je veux dire... encore maintenant, il faut parler de cela...?

[...]

La Première Femme de Chambre. – Reprenons. Cela n’est pas si mal. Madame eut des vapeurs, Madame se trouva mal, Madame, en un mot, ne saurait tarder être à l’article de la mort...

La deuxième Femme de Chambre. – Cela déjà, vous croyez...?

[...]

La Cuisinière. – C’est cela, il faut parler, parler... faisons durer...²⁰⁵.

Molto interessante è l’intervento de Le Chauffeur il quale critica gli altri personaggi per il ritmo veloce, quasi come una correzione della loro dizione, quindi li mette in guardia contro la mancanza di verosimiglianza che si riscontra nel linguaggio dei domestici all’interno della loro rappresentazione:

Le Chauffeur. – Nous parlons trop. Trop et trop vite. Cela n’est pas vraisemblable, même en de telles circonstances. Les serviteurs ne parlent pas ainsi. C’est si faux déjà... Nous sortons de notre affaire, nous allons perdre toute réalité...²⁰⁶.

²⁰⁴ Ivi, pp. 195-196.

²⁰⁵ Ivi, p. 198.

²⁰⁶ Ivi, p. 199.

Assistiamo quindi ad uno dei momenti che più ricordano *Les Bonnes* di Genet, con due personaggi che si scambiano i ruoli. La Première Femme de Chambre inizia a recitare la parte di Madame, mentre la Deuxième Femme de Chambre prende le vesti de La première Femme de Chambre, realizzando nella finzione il sogno di sostituirsi a lei; inoltre La Deuxième Femme de Chambre ha finalmente accesso all'armadio degli abiti di Madame e alla cerimonia della sua vestizione.

All'interno della loro recita, le due donne decidono che Madame chiami con il nome di Suzanne la sua domestica: per la prima volta viene utilizzato un nome proprio, che la 'finta' Madame attribuisce alla domestica. È un momento simbolico rilevante, una sorta di battesimo, che rivela però il desiderio dei domestici di assurgere agli occhi dei padroni alla qualità di individui:

La Deuxième Femme de Chambre. – Madame, ce soir-là... l'heure était si grave, si propice aux événements... Madame appela «Suzanne» la première femme de chambre.

La Première Femme de Chambre. - «Oui, ma chère Suzanne, ouvrez la grande armoire... mais si, ma fille, osez, osez, n'ayez nulle crainte. Entrez dans le saint des saints... Sortez de là la robe noire à fleurs rouges... »²⁰⁷.

Riprende dunque il racconto della morte dei padroni, annunciato come di prassi da una battuta: “La Première Femme de Chambre. – C'était la deuxième mort de Madame et Monsieur”²⁰⁸.

I personaggi escono dalla loro recita per commentare, come al solito, quanto da loro creato:

Le Chauffeur. – Mais, maintenant, «aujourd'hui»... il est vrai... les choses sont mieux préparées... les choses sont plus préparées... avec plus de soin, n'est-ce pas?... (*Il rit.*) Le résultat pour nous est extrêmement différent, nous sommes quasiment sortis d'affaire²⁰⁹.

Nella sequenza successiva i servitori riprendono immediatamente un nuovo racconto sulla morte dei padroni, ma Le Chauffeur tenta di ribellarsi, di porre fine a questa inutile messa in scena:

La Première Femme de Chambre. – Cela dure de moins en moins longtemps... de plus en plus souvent...

²⁰⁷ Ivi, p. 200.

²⁰⁸ Ivi, p. 201.

²⁰⁹ *Ibidem*.

La Première Femme de Chambre. – Madame, une fois encore a des vapeurs.

Le Chauffeur, à la première femme de chambre. – C'est de votre faute, tout ça! C'est vous qui ne cessez de nous faire recommencer! Ils meurent, nous le savons, ils disparaissent et nous entraînent... N'en parlons plus! Qu'on nous enterre avec eux pour les servir, on ne sait jamais!

[...]

La Cuisinière. – Il nous faut recommencer... «Les serviteurs», c'était notre nom... Nous jouions à cela comme d'autres jouent à... Peut-être, en vérité, ne saurions-nous jamais rien faire d'autre...²¹⁰.

Si palesa allora la “Troisième mort de Madame et Monsieur”²¹¹, come annunciato da La Première Femme de Chambre. Iniziano qui due sequenze nelle quali i domestici tentano in ogni modo di prolungare ancora la loro storia, inventando e proponendo nuovi episodi e soluzioni narrative alternative:

Le Chauffeur. – Nous aurions dû tout casser, tout détruire. La Maison était vide, elle était à nous... [...] D'autres, des serviteurs également, des «vrais», auraient profité de la situation... [...].

La Cuisinière. – Les serviteurs changèrent de stratégie. Une idée comme une autre...

Le Chauffeur. – C'était le soir du grand enterrement douloureux et fleuri de Madame et Monsieur [...].

Le Chauffeur. – Le valet de chambre de Monsieur suit le même chemin. Était-il, se demande-t-on peut-être encore, à ce moment précis du drame, était-il l'amant de la première femme de chambre? [...]

La première Femme de Chambre. – [...] Ils auront des enfants²¹².

Si avverte una ripetizione quasi soffocante delle medesime caratteristiche della scrittura del drammaturgo. Certo è che nella dinamica volutamente ossessiva su cui si costruisce *Les Serviteurs*, tale scelta può essere anche giustificata: è effettivamente nella logica della pièce dare al lettore-spettatore una sensazione di fastidiosa ripetitività.

Nel finale, i domestici non possono che constatare la loro sconfitta nel tentativo di mutare il passato, cambiare l'esito della storia, sfuggire all'ossessione di ritornare incessantemente su di essa e sul bisogno di raccontarla all'infinito. Essi sono condannati all'immobilità:

Le Chauffeur. – Ils ne partent pas. Ils restent là. Trop tard. Ils restent ce qu'ils sont. C'est désormais sans intérêt.

²¹⁰ Ivi, pp. 201-202.

²¹¹ Ivi, p. 202.

²¹² Ivi, pp. 203-205.

La Deuxième Femme de Chambre. – C'est avant la mort, la belle mort de Madame et Monsieur qu'il aurait fallu y penser, y réfléchir... Maintenant, il est bien tard... Ils sont perdus, ils ne peuvent plus vraiment aller chacun de leur côté... Moi, je ne pourrais pas²¹³.

Nell'ultima sequenza, il monologo de La Cuisinière riprende nuovamente il racconto sui padroni. Tutto si conclude con una immersione in un'aura ambigua, lasciando un finale irrisolto e sospeso tra finzione e realtà. Il riferimento al tempo viene prolungato poeticamente dai puntini di sospensione prima del punto interrogativo, ma soprattutto nei punti messi tra parentesi, scelta che Lagarce adotterà sempre più frequentemente nelle pièces successive. Certo è che tali punti di sospensione tra parentesi contribuiscono a dare a *Les Serviteurs* quell'idea 'moderna' ioneschiana di continuità e di circolo vizioso che è appunto proprio dello spirito del testo; è come se, conclusa la rappresentazione, in realtà i domestici tornassero a raccontare senza sosta la morte dei padroni:

Madame et Monsieur sont peut-être morts déjà... Peut-être que les serviteurs prolongent leurs propres existences en prolongeant l'apparence des maîtres... Peut-être que le premier étage n'est plus qu'une ignoble pourriture, peut-être n'y a-t-il plus rien qui ne soit pas pourriture... Peut-être les serviteurs sont-ils, maintenant, les serviteurs de cette pourriture... Combien de temps cela durera-t-il...?
(...)²¹⁴.

²¹³ Ivi, p. 211.

²¹⁴ Ivi, p. 212.

2. Le Pièces-parabola

2.1 *Noce*: parabola e epico-romanzesco

Rispetto alle pièces fin qui analizzate, *Noce*, testo del 1982, costituisce un'interessante variazione nel percorso creativo lagarciano. La trama è al solito esigua, semplice, ma più facilmente raccontabile rispetto alle precedenti. Si individuano al suo interno due momenti principali: nel primo, i cinque protagonisti, denominati L'Enfant, La Dame, La Femme, Le Monsieur e L'Homme, stanno giungendo al termine di un lungo viaggio intrapreso per assistere a un matrimonio al quale non si comprende bene se siano stati invitati oppure no. Nel secondo momento, intorno al grande tavolo del pranzo di nozze, essi scatenano una rivoluzione per rovesciare la situazione di sottomissione in cui sono costretti, per prendere a loro volta il posto occupato dai privilegiati. Riuscito tale tentativo, i personaggi, prima oppressi, si sostituiscono del tutto agli antichi oppressori, riproponendo lo stesso modello di mondo e di società basati sul dislivello e l'ineguaglianza.

Gli elementi essenziali che mi appresto ad analizzare in *Noce* sono: la concezione parabolista della pièce, la dimensione epico-romanzesca, diffusa per altro in tutta l'opera lagarciana, ed infine l'introduzione di un immaginario kafkiano. In *Noce* appare con sempre maggior rilevanza il ricorso da parte di Lagarce ad una scrittura che ingloba elementi tipici del genere romanzesco: mi riferisco in particolare alla sottolineatura, attraverso l'uso dei caporali, di un discorso riportato all'interno della canonica enunciazione drammatica, così come l'inserzione di incisi che annunciano l'intervento diretto di voci di altri personaggi.

Il testo lagarciano, concepito in un'atmosfera enigmatica, misteriosa, a metà strada tra il *jeu de rêve*²¹⁵ e una situazione più concreta che reale, si arricchisce di una dimensione metaforica-allegorica, che fa di questa opera una pièce-parabola

²¹⁵ Alla pièce-parabola si lega il genere chiamato *jeu de rêve*, definito da Sarrazac, sul modello e le teorizzazioni di Strindberg e Kafka, come opera che sorge quale visione del protagonista o dell'autore-sognatore, in cui tutto "peut arriver, tout est possible et vraisemblable [...] Les personnages se doublent, se dédoublent, s'évaporent et se condensent. Mais une conscience les domine tous, c'est celle du rêveur". (Cfr. AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 61).

di ascendenza kafkiana. La semplice storia raccontata nella pièce di Lagarce si fa metafora di qualcos'altro, richiamando dimensioni più ampie, esistenziali e politiche. Perché ci sia parabola bisogna che la pièce si articoli attorno ad una *comparatio*, “qui va constituer le *noyau* [...] d'une structure simple”, secondo una struttura che agisce per comparazione in cui “une question difficile et abstraite – politique, philosophique, religieuse, etc. – est rapportée à un récit accessible et imagé”²¹⁶. Sarrazac definisce la parabola come *similitudine enigmatica*, lontana da una ricerca di profondità, e soprattutto come rifiuto di un senso pieno e definitivo del suo messaggio²¹⁷. A mio avviso, *Noce* si adatta completamente a tale statuto di pièce-parabola, nella quale vengono rappresentate due grandi tematiche universali: quella più generale della condizione umana, l'esistenza intesa come lotta tra oppressi e oppressori, e quella di una maturazione, ovvero la crescita e l'ingresso nel mondo adulto del personaggio de L'Enfant.

Sarrazac considera Kafka un grande teorico del teatro e individua, in molta parte della creazione drammatica novecentesca, l'influenza della narrativa dello scrittore praghese, in particolare nella concezione del *découpage*. Kafka, infatti, opera nella costruzione dei suoi testi un montaggio di immagini e momenti metaforici apparentemente senza legame logico, senza dare punti di riferimento al lettore. È in fondo l'estetica cui ricorrono molti dei drammaturghi e creatori-registi della scena novecenteschi, i quali costruiscono i propri testi drammatici con scene senza un montaggio e una continuità visibilmente lineari e razionali²¹⁸. Essi lasciano così agire la parola e le scene come un flusso evocativo di suggestioni per lo spettatore, chiamato in causa a completare e ad offrire egli stesso un senso o un'interpretazione, soggetti per definizione ad una polifonia di significati.

Lagarce si inserisce storicamente alla fine di un secolo in cui la letteratura e il teatro hanno conosciuto momenti di crisi e ripensamenti profondissimi. Come ha ben sintetizzato Camille Dumoulié²¹⁹, il teatro ha conosciuto all'inizio del

²¹⁶ Ivi, pp. 85-86.

²¹⁷ J-P. Sarrazac, *La Parabole ou l'Enfance du théâtre*, Belval, Circé, 2002, p. 160.

²¹⁸ Penso, solo per citarne alcuni, a Brecht, Müller, Vinaver, Genet, Ionesco, Koltès, Meyerhold, Kantor, Bene, Del Bono. Ciò che, in sintesi, mi sembra importante mettere in evidenza è la ricchezza del contesto su cui sto tentando di fare chiarezza; la scrittura drammatica deriva da un dibattito teorico-estetico che coinvolge il teatro inteso come scrittura, come pratica scenica, come riflessione teorica. Al contempo, la letteratura, e il romanzo in particolare (*Nouveau Roman*) risultano sempre il terreno privilegiato per la drammaturgia stessa, in un dialogo complesso e talvolta problematico, ma in realtà costante e ininterrotto.

²¹⁹ C. Dumoulié, *Letteratura e filosofia*, Roma, Armando Editore, 2002. (Titolo originale: *Littérature et philosophie. Le Gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin/Vuef, 2002).

ventesimo secolo una crisi ancora più violenta di quella della letteratura nella misura in cui esso ha dovuto affrontare un duplice ‘lutto’, che significò anche una rinascita, ovvero il ‘lutto’ della letteratura e poi quello della rappresentazione:

In effetti, il XX secolo, ancor prima di Artaud, doveva essere il secolo della messa in scena e della «teatralità», ma anche il secolo del riconoscimento del teatro come mezzo specifico, indipendente ormai dalla letteratura e sciolto dall’esigenza del riferimento a un testo preliminare, preso al massimo come pretesto per la sua espressione autonoma. Che cosa poteva essere allora il teatro? Rappresentazione pura. Ma di che cosa? Certamente non della realtà di cui occorreva mostrare il carattere di teatralità illusoria e convenzionale. Doveva dunque essere la rappresentazione dell’Idea?²²⁰.

Lo studioso si chiede che cosa rimane al teatro se non può più fare letteratura né rappresentare il mondo né presentare l’Idea:

Non resta, per riprendere l’espressione di Mallarmé, che una doppia «mimica». Mimando innanzitutto ciò che non si rappresenta più, ciò che il teatro non rappresenta più, Ionesco, Beckett, Genet hanno compiuto, partendo dal testo teatrale, un lavoro di decostruzione della rappresentazione, dei personaggi, dell’azione, del dialogo. Ridere e digrignare i denti sono le reazioni di un pubblico chiamato ad assistere alla decomposizione di un rituale sociale e culturale dietro al quale si profila il disastro del soggetto²²¹.

Come egli stesso osserva, tale sogno si realizza sempre in seno a frammenti di testi, su una scena ossessionata dall’idea stessa della letteratura e al centro delle macerie della rappresentazione. Quella che Tadeus Kantor ha chiamato «la realizzazione dell’impossibile» è la sola esigenza di un teatro che, sull’esempio di Beckett, di Bene o di Grotowski, si estenua nell’accettare coscientemente la contraddizione di un «teatro senza spettacolo» né rappresentazione, “in un gesto che doppia, in modo ancor più patetico, la contraddizione della letteratura”²²².

Lagarce risiede nella scia di questo dibattito problematico. Se, come credo di aver dimostrato, da *Erreur de construction* fino a *Les Serviteurs*, egli ha

²²⁰ Ivi, pp. 179-180. Il critico approfondisce che è quello cui cedettero numerosi drammaturghi del XX secolo come Giraudoux, Anouilh, O’Neill, Valéry, Sartre o Camus. Gli uni presero una distanza ironica rispetto ai soggetti mitologici e alle forme tradizionali solo per continuare meglio a sfruttarli, gli altri credettero che la messa in scena dell’Assurdo avrebbe rivoluzionato la visione e la rappresentazione. Al contrario, essi dimostrarono che l’assurdo non è altro che la nostalgia del mondo antico, il rimpianto di non poter più credere nell’eroismo, nella verità, nella morale, nella politica liberatrice. Come sempre nell’arte, le idee si dimostrano attraverso le forme e soprattutto in quell’epoca della letteratura in cui la forma è l’Idea.

²²¹ Ivi, p. 180.

²²² *Ibidem*.

proseguito, e in un certo senso ha risolto in modo personale, il problema della crisi della rappresentazione dando vita ad un'estetica della rappresentazione concepita come un raddoppiamento (all'infinito?) della mimesi (il personaggio-attore-narratore, l'irrisolutezza tra rappresentazione e narrazione sono le basi essenziali della sua scrittura), tuttavia, soprattutto a partire da *Noce* e poi in *Vagues souvenirs de l'année de la peste*, posso affermare che, in fondo, assistiamo al reintegro totale della letteratura nel testo drammatico. Non vi è più in queste pièces il gioco di specchi complesso tra finzione e realtà: in esse prevalgono una volta per tutte l'elemento epico e il dominio dei blocchi monologici che esprimono le voci narranti dei personaggi. Con *Noce* la scrittura lagarciana risponde alla tradizione di un teatro la cui atmosfera e la cui trama si inseriscono in una situazione onirica e metaforica, in cui i personaggi non rispondono ad istanze di verosimiglianza, ma sono creazioni del sognatore, ovvero dell'autore. Ci troviamo quindi in una drammaturgia della soggettività, intesa come frutto della visione sul mondo, delle proiezioni di un unico individuo, il drammaturgo stesso²²³.

La pièce si apre con una didascalia che offre alcune indicazioni interessanti sullo spazio e sulla presenza di comparse. Lagarce scrive che i personaggi appaiono da dietro una parete di fondo, mentre sulla scena si trova già L'Enfant in mezzo agli altri invitati alle nozze, che restano immobili: "*La petite fille, au milieu des invités de la Noce, statufiés. De l'autre côté de la paroi, «derrière», peu à peu les quatre personnages apparaissent*"²²⁴. Segue un lungo monologo del personaggio de L'Enfant che rende testimonianza di questa immobilità degli invitati e che inizia a suggerire l'aura misteriosa che avvolge la pièce. Qualcosa di importante e decisivo, quasi di apocalittico, sta per accadere nelle vite di tutti e in particolare in quelle dei protagonisti²²⁵.

²²³ "Pour Schopenhauer, la tragédie moderne n'est plus liée à un conflit interpersonnel mais à une vision subjective, celle de l'homme constatant l'«inanité de la vie en général». C'est bien en cela que tient le drame contenu dans toute parabole kafkaïenne: le sentiment de l'«inanité» – ou si l'on préfère de l'«absurdité» – de la vie en général". (Cfr. J.-P. Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, cit., p. 163).

²²⁴ J.-L. Lagarce, *Noce*, in *Théâtre complet I*, cit., p. 219.

²²⁵ Ritroviamo nel monologo l'uso del discorso diretto, con la segnalazione dei caporali, che riportano le parole di un altro personaggio alla terza persona; ciò interrompe la narrazione de L'Enfant alla prima persona: "L'Enfant. – Et maintenant, plus personne ne bouge... Je tire les manches de mes voisins... [...] Et maintenant, plus personne ne parle... La fin de quelque chose. Ils se sont laissés aller, je m'en rendais compte... laissés glisser... je le voyais bien... [...] «C'est un privilège, disait mon père, un privilège... Et tout le monde ne fait pas partie de la Noce!»..."

L'Enfant (una bambina) e la sua famiglia stanno compiendo dunque un lungo viaggio per arrivare a dei festeggiamenti nuziali. Si può individuare proprio nel tema del viaggio (immaginario e metaforico) uno degli aspetti di questa nuova drammaturgia inaugurata da Strindberg e da Kafka, e, ormai possiamo dire, ripresa da Lagarce. A partire dal 1989 con *Le Chemin de Damas* di Strindberg si inaugura un'era della creazione drammatica che prosegue ancora oggi passando per Beckett (*En attendant Godot*), e fortemente segnata da Kafka:

Cette ère, c'est celle des paraboles du «chemin de la vie», dont le protagoniste est une sorte de pèlerin (souvent immobile) qui parcourt sa propre existence [...] en spectateur impuissant plus qu'en véritable acteur. [...] La parabole *de la vie en général* est celle d'une quête qui ne peut que tourner à l'errance²²⁶.

In *Noce*, i viaggiatori sono quasi giunti a destinazione, ma subiscono ripetutamente dei controlli da parte di individui posti a protezione del giardino e della casa dove si svolge la festa, e che tentano di scoraggiarli se non proprio di impedire loro di andare oltre. Tali personaggi-controllori, che esistono solo nel racconto de L'Enfant e non sulla scena, ricordano quelli del primo capitolo de *Il Processo* di Kafka, o comunque mi richiamano alla mente l'immaginario kafkiano legato ai rapporti di forza, al binomio dominatore-dominato:

À plusieurs kilomètres d'ici, on nous fit arrêter... Des gens qui travaillaient dans cette maison... des domestiques ou la police... des gens armés nous expliquèrent que nous ne pouvions aller plus avant... que ce n'était pas possible... [...] En face, les autres leur expliquèrent qu'ils savaient tout cela. Que si nous n'avions pas été invités, nous n'aurions jamais pu venir si facilement jusqu'à ce point... Nous ne nous rendions pas vraiment compte, apparemment, insistaient-ils, de la surveillance dont on avait fait l'objet notre parcours...²²⁷.

L'atteggiamento dei genitori della bambina, i quali rivendicano la loro partecipazione alle nozze, è di una deferenza e di una sottomissione che sconfinava

Une date historique en quelque sorte. Moi, je respirais l'air de ce jour important, comme si se jouait vraiment, là, l'essentiel de ma vie. Je ne comprenais pas vraiment encore, en ce temps-là, de quoi il était question...". (*Ibidem*).

²²⁶ J.-P. Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, cit., pp. 163-164. Lagarce, come chiarirà nell'analisi della pièce *Nous, les héros*, ha letto con grande attenzione il *Diario* di Kafka. *Infra* quarto capitolo della tesi.

²²⁷ J.-L. Lagarce, *Noce*, cit., p. 220.

nel tragicomico, creando delle situazioni di una comicità disturbante il cui effetto sullo spettatore potrebbe essere di un riso pietoso e amaro:

«Mais... mais..., dit mon père, nous sommes invités à la Noce!... Nous sommes invités...» Il voulait sortir son carton d'invitation de sa poche intérieure, mais il l'avait si bien plié, rangé, de peur de le perdre, que... [...] à ce point de notre voyage vers la Noce, nous devons nous arrêter et emprunter une voie secondaire, une déviation, nous avons saisi... On nous expliqua que cela n'était pas un événement grave, mais que nous ne pouvions nous y soustraire.

«C'est normal, expliqua mon père, c'est normal... cette voie-ci, cette voie royale, doit être, sur les derniers kilomètres, réservée à la famille la plus proche... aux intimes plus intimes. Nous devons comprendre notre chance et ne pas demander l'impossible...»²²⁸.

Questa situazione avversa ai viaggiatori si afferma sempre più fortemente. Una volta riusciti ad entrare nell'abitazione, essi si mettono a cercare i loro posti, ma il tavolo da pranzo è enorme. Iniziano dunque a camminare seguendo la lunghezza del tavolo e ad allontanarsi progressivamente dal centro della festa. Far visita agli sposi risulta così per loro impossibile:

En pénétrant dans la maison, par le côté qui donnait sur ce coin de jardin, nous nous trouvâmes très vite près de la table. Elle venait de loin, de la pièce à notre gauche... une immense salle à manger, luxueuse et superbe et déjà pleine de gens très bien habillés... Nous aurions voulu, nous aurions bien aimé, voir la mariée et le marié, et leur famille, et les remercier tous, très platement, de nous avoir conviés à cette fête, mais un valet nous déclara durement et avec autorité qu'il n'en était pas question [...]. Nous voulions les voir au moins. Les apercevoir. [...] C'est dans cette direction que les valets... les valets ou la police... nous encouragèrent fermement à aller, à la recherche de nos places et de nos cartons dans nos assiettes respectives... [...] tout était déjà pris sur une bonne longueur de la table et au vu de notre allure, dit-il perfidement, on pouvait aisément supposer que nos places étaient encore loin... [...] «Ce n'est rien, ce n'est rien, disait mon père... nous y sommes, c'est essentiel... Nos places existent, qu'espérer de plus?...»²²⁹.

Come ne *Les Serviteurs*, i dominati si accontentano della loro relazione di inferiorità rispetto ai dominatori, e di un minimo di considerazione da parte di questi ultimi, per accedere ad un'esistenza considerata accettabile. Si fa strada in questo lungo monologo iniziale, la dimensione metaforica della pièce. Tornano qui alcuni dei temi tra i più frequentati dalla drammaturgia contemporanea, oltre

²²⁸ Ivi, pp. 220-221.

²²⁹ Ivi, pp. 221-222.

che da Lagarce, quelli dei rapporti di forza, della relazione servo-padrone, dell'autorità-asservimento, portatori di una simbologia che rende conto della natura delle relazioni umane in un contesto attuale e universale.

Lagarce tuttavia trasporta, come accennato, la materia della sua pièce-parabola in un 'altrove' immaginario, apparentemente distante da ogni riferimento all'attualità o all'età contemporanea. Al contempo egli inserisce la sua visione della pièce in una trama e in una situazione concrete, ben definite. Troviamo ad esempio descrizioni precise dei luoghi:

Quand nous sommes arrivés à la porte latérale, nous ne pûmes nous empêcher d'être à peine déçus de l'allure et du peu d'importance architecturale qu'elle avait... C'était tout au plus, et j'y ai souvent repensé depuis, c'était tout au plus une vulgaire porte de jardin en bois. [...] En pénétrant dans la maison, par le côté qui donnait sur ce coin de jardin, nous nous trouvâmes très vite près de la table. Elle venait de loin, de la pièce à notre gauche... une immense salle à manger, luxueuse et superbe et déjà pleine de gens très bien habillés...²³⁰.

Questa attenzione per il dettaglio restituisce un realismo particolare, figlio diretto dell'esperienza di due maestri parabolisti, Kafka nella narrativa e Brecht²³¹ nel teatro. Günther Anders qualifica Kafka di *fabuliste réaliste*, il quale "place son objet dans une situation artificielle et expérimentale, dans le but de sonder les secrets de la réalité"; Brecht invece, è definito come "inventeur de fables, ordonnateur d'expériences, prend pour objet le réel social, politique, historique, qu'il concentre et ramène à des dimensions plus propices au théâtre". Si assiste ad un teatro che, sul modello brechtiano, "fait subir à la réalité objective nombre de torsions, de transpositions, de transformations, autant d'opérations préalables à un réalisme de la structure, un réalisme au sens philosophique"²³².

Rifacendosi alla definizione deleuziana²³³, si può parlare di un "réalisme mineur ou expérimental", nel quale:

[...] ce travail de la forme – et sur la forme – ne saurait précisément être que découpage, altération, mutilation, déformation, défiguration. [...] La vie n'est pas abordé par une voie – celle du supposé «grand réalisme» – qui se

²³⁰ Ivi, p. 221.

²³¹ Brecht è autore di una breve pièce in un atto dal titolo (in francese) *La Noce*, che si apre con una famiglia radunata al tavolo del pranzo nuziale. Cfr. B. Brecht, *La Noce*, (trad. fr. M. Rigai), Paris, L'Arche, 2009.

²³² AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 101.

²³³ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka – Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

prétendrait directe et naturelle. Pour la saisir, les auteurs de paraboles doivent user de maints détours et défigurations²³⁴.

In *Noce*, Lagarce si avvicina molto a Kafka e Brecht nella creazione di una “philosophie du détour”²³⁵. I due maestri sono “deux grands spécialistes de ce regard étranger visant à rendre étranger le familier”²³⁶, obiettivo che, a mio avviso, cerca anche Lagarce nella sua pièce. Günther Anders sempre a proposito di Kafka (*Kafka, pour et contre*, nella versione francese) parlerebbe di “effet d'étrangement” che modifica e rende la banalità del quotidiano sotto una luce disturbante ed alienante²³⁷.

Ciò che voglio sottolineare è l'affinità che lega il testo del giovane drammaturgo francese all'universo kafkiano e in particolare al genere della pièce-parabola. Trovo in *Noce* l'identico procedere ricorrendo ai codici definiti nel libro di Sarrazac quali “pas de côté”, e “détour”, attraverso cioè un ‘realismo allusivo’ che distorce la realtà, che allude ad un messaggio soggiacente senza chiarirlo definitivamente, agendo per analogia e metafora, lasciando allo spettatore-lettore il compito di completare un senso, che però allo stesso tempo non può che restare enigmatico. A tale tradizione di ‘realismo filosofico’, concepito sulla distorsione metaforica della realtà oggettiva, mi sembra partecipare la pièce lagarciana, *Noce*: essa potrebbe essere letta come una metafora della condizione umana, di ogni relazione tra individui, specie nell'epoca contemporanea estranea ad ogni richiamo etico-morale, e infine del processo di maturazione di una bambina che si confronta con il mondo corrotto e non edificante degli adulti.

Il tema del confronto tra il mondo dell'infanzia o dell'adolescenza e quello adulto si fa strada progressivamente. L'Enfant è certamente il personaggio centrale, poiché tutta la pièce è in fondo vissuta attraverso il suo punto di vista²³⁸. Nella pièce di Lagarce, il punto di vista soggettivo del personaggio de L'Enfant sulla storia è reso evidente da vari fattori. Appare chiaro che è la bambina a

²³⁴ J.-P. Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, cit., pp. 16-18.

²³⁵ Ivi, p. 37.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Ivi, p. 38.

²³⁸ Storicamente (nel teatro ottocentesco in particolare) la drammaturgia ricorreva ad una oggettività del punto di vista. A tal proposito, Pavis afferma: “il punto di vista del narratore rivela l'atteggiamento dell'autore nei confronti della storia da esso raccontata. Teoricamente, la forma drammatica non ne fa uso, o almeno esso resta immutato durante la pièce, celandosi nel *dramatis personae*. Generalmente, il punto di vista dello spettatore segue quello dell'autore, dato che egli non ha accesso all'opera se non nella costruzione drammatica da questi imposta”. (Cfr. P. Pavis, *Dizionario del teatro*, cit., p. 321).

rivestire il ruolo di narratore nell'alternare la sua enunciazione con l'intrusione del discorso diretto degli altri personaggi²³⁹.

A teatro, diversamente dal romanzo, per la presenza quasi forzata della forma dialogica e dell'enunciazione dei vari personaggi, è difficile rendere un punto di vista unico e soggettivo di un solo personaggio per tutto l'arco della pièce. È indubbio che all'interno di *Noce*, il diffondersi della forma epico-romanzesca arricchisce e complica l'analisi delle prospettive individuali all'interno nel testo.

L'insistenza di Lagarce sul punto di vista della bambina potrebbe essere definita 'focalizzazione interna', intesa anche come presenza dell'autore nella prospettiva del suo personaggio principale²⁴⁰. Di fatti, un certo spirito infantile costituirebbe uno degli aspetti principali della parabola. Questo modo di procedere, attraverso l'allusione, la comparazione, la metafora, l'allegoria, propria della parabola, permette di affrontare grandi temi, di fatto sfiorandoli, suggerendoli. Tale processo di semplificazione per verità si pone in una prospettiva di complessità e di approfondimento. Il fine ultimo non è imporre delle idee o dei messaggi allo spettatore ma, al contrario, porgli una domanda e offrirgli una possibilità di riflessione:

Emprunter le détour de la parabole, c'est en effet choisir une voie simple, naïve, enfantine mais qui va permettre à l'auteur – toujours grâce au regard étranger – d'aborder de façon neuve, au moins en apparence innocente, une question des plus ardues et des plus complexes – et des plus abstraites, aussi – d'ordre intellectuel, moral, religieux, métaphysique ou politique. Au lieu d'essayer de traiter frontalement cette question, comme s'y essaye désespérément le théâtre à thèse, le dramaturge paraboliste va l'attaquer de façon «enfantine» et ludique par le biais d'une comparaison. [...] Afin d'aborder des domaines inconnus et difficiles d'accès, le paraboliste choisit ses métaphores dans la sphère populaire du proche et du familier, mais ce

²³⁹ Frequenti sono i commenti che apportano, per esempio alle parole del padre e della madre, gli incisi tra parentesi i quali riflettono il suo pensiero (avvicinandosi per un istante ad una forma di monologo interiore); infine troviamo, come in questo passo, il rivolgersi direttamente al pubblico o al lettore tramite il deittico 'vous': "L'Enfant. – Mes parents... mon père et ma mère se sont arrêtés... bien avant cet endroit... bien avant... Mon père a dit: «Nous pouvons manger debout...» Il a demandé à un domestique... un domestique ou la police, j'allais le dire... il a demandé... humblement... Vous ne pouvez pas savoir ce qu'il était humble... (Plein de choses, trop de choses qui s'écroulaient dans ma tête fragile d'enfant...) il a demandé: «Peut-on rester là et manger debout?»". (Cfr. J.-L. Lagarce, *Noce*, cit., p. 227).

²⁴⁰ Pavis definisce la focalizzazione a teatro con queste parole: "Insistenza dell'autore su un'azione da un particolare punto di vista, tesa a sottolinearne l'importanza. Tale procedimento tipico dell'epica si applica anche al teatro: il drammaturgo, teoricamente assente dall'universo drammatico, interviene nello svolgimento dei conflitti e nella caratterizzazione dei personaggi principali, subordinando il resto agli elementi focalizzati. La focalizzazione influisce sui punti di vista dei personaggi e, conseguentemente, su quelli dell'autore e dello spettatore". (Cfr. P. Pavis, *Dizionario del teatro*, cit., p. 177).

proche et ce familier, il va faire en sorte de les rendre suffisamment étranges, suffisamment vivants et intrigants pour susciter la réflexion de son auditoire. Il fait en sorte que son récit imagé se transforme en un tableau qui surprend, qui «frappe» l'esprit, qui sollicite la pensée du destinataire. Le simple, le familier, le proche, qui constituent le matériau figuratif du paraboliste, ne doivent pas être ici considérés comme une traduction simplifiante et édulcorée du réel, mais bien comme une stratégie d'approche souple et rusée de ce qui est visé, à savoir: l'abstrait, le complexe, le difficile. C'est ainsi que l'analogie, traitée par un poète, un artiste, peut devenir l'instrument d'une (incitation à la) connaissance inductive²⁴¹.

Ho annunciato che la pièce presenta metaforicamente due grandi tematiche. La prima riguarda la presa di posizione nel mondo da parte de L'Enfant, la sua crescita personale e la seconda l'ingresso nel mondo della maturità. Tale processo avviene nel distacco dalla famiglia, nella conquista di una certa indipendenza, e nella partecipazione, insieme agli adulti, alla riscossa sociale che essi mettono in atto:

L'Enfant. – [...] Et ils m'ont laissée... ils m'ont dit que j'étais grande, que je pouvais continuer ma route, aller voir plus loin si nos noms y étaient... Une superbe occasion de les laisser tomber et de prendre mon envol... Plus rien ne comptait désormais hormis cette idée... Être seule en bout de table et vivre ma vie...²⁴².

Questo processo di crescita avviene grazie all'integrazione nella personalità della bambina di una nuova parte di sé; in ottica junghiana si potrebbe dire che la bambina prende coscienza della propria Ombra²⁴³, per il tramite della conoscenza diretta della violenza, partecipando attivamente all'azione rivoluzionaria messa in opera dagli adulti:

L'Enfant. – Je ne veux plus être à l'arrière! Je ne veux plus! «Laissez venir à moi les petits enfants!», c'est fini, fini! Je suis grande maintenant!

[...]

L'Enfant. – «Les premiers seront les derniers», cela aussi, c'est fini! Fini! Je suis un facteur à part entière de notre triomphe. Moi aussi, j'ai volé la nourriture, moi aussi, j'ai tiré les cheveux de la mariée!²⁴⁴.

²⁴¹ J.-P. Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, cit., pp. 41-42.

²⁴² J.-L. Lagarce, *Noce*, cit., pp. 228-229

²⁴³ Cfr. C. G. Jung, *La dinamica dell'inconscio*, in *Opere vol. 8*, (a cura di L. Aurigemma), Torino, Boringhieri, 1996; C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in *Opere vol. 9 tomo primo*, Torino, Boringhieri, 1992.

²⁴⁴ J.-L. Lagarce, *Noce*, cit., p. 259.

Il richiamo alle frasi celebri tratte dal Vangelo mostrano e avvalorano, seppur anche in modo parodistico, la dimensione parabolica della pièce, nel senso che la parabola ha all'interno della tradizione cristiana.

Il processo di maturazione avviene anche nella constatazione di una certa mediocrità degli adulti, nella presa di coscienza del vero valore delle loro ambizioni materiali e di potere, camuffate dietro un'apparente fede in nobili ideali di umanità e uguaglianza. Gli adulti mettono in atto una rivoluzione sociale, ma poi non sono in grado di mantenere in vita i loro stessi propositi di giustizia:

L'Homme. – Ce que nous avons fait, ce n'était pas pour la faim. C'est plus important que cela et plus subtil, même, si j'ose... Ce que nous avons fait, nous l'avons fait par principe, selon un principe essentiel: nous ne tolérons plus l'état de fait dans lequel nous vivions, le rôle minimal que l'on nous avait accordé... Nous ne saurions remettre en question cette motivation profonde qui régit notre envolée: engager des valets, fussent-ils mieux traités auprès de nous qu'ils ne l'étaient auparavant, engager des valets serait la négation honteuse... et paradoxale de nos idéaux les plus élémentaires...

[...]

L'Enfant. – Moi, dans ma tête, cela me faisait rire, parce que je savais ce qu'ils sont vraiment et parce que ce n'était pas la première fois que l'on me jouait cette histoire-là. À cette époque, j'avais déjà beaucoup vécu...²⁴⁵.

L'altra grande tematica metaforizzata in *Noce* è quella della condizione e delle relazioni umane basate su dinamiche di forza e sottomissione. Partecipare alle nozze è simbolo di uno statuto sociale importante acquisito, come testimonia la ferrea volontà dei protagonisti di parteciparvi, all'inizio della pièce, mettendo a repentaglio la propria dignità personale:

Le Monsieur. – Les autres étaient résignés. Je crois que c'est cela. Nous serons invités une fois! Je ne pensais pas... je ne le pensais pas, plus maintenant... qu'il puisse y avoir une nouvelle Noce de cette importance avant longtemps...

L'Homme. – La tradition est rigoureuse. Il faut être un intime ou, au pire, une relation, vague relation dans un cas extrême, pour avoir droit à être invité, pour accéder à ce privilège. Et comment devenir un intime, un proche, ailleurs qu'ici, en d'autres circonstances qu'en celle-ci...?²⁴⁶.

La pièce-parabola presenta, dunque, anche un significato filosofico e politico che si esprime in una forma opposta a quella propria della pièce a tesi:

²⁴⁵ Ivi, pp. 260-262.

²⁴⁶ Ivi, p. 226.

[...] qualifier une œuvre littéraire et/ou artistique de «parabole» revient à recouvrir cette œuvre d'un léger nimbe philosophique. [...] L'auteur du théâtre à thèse se livre à une démonstration, il a entrepris de délivrer un message» préétabli; à l'opposé, l'auteur de paraboles donne l'impression de solliciter chez le spectateur non pas ses capacités d'assimilation mais plutôt des facultés plus rares et, en définitive, plus ludiques de réflexion et de questionnement personnels²⁴⁷.

Vi è nella pièce-parabola un richiamo all'attenzione del pubblico alle sue capacità interpretative. Nella citazione è da notare come il personaggio si rivolga direttamente al lettore-spettatore attraverso il pronome personale 'vous'. Questo procedimento realizza per un istante la rottura dell'illusione teatrale, all'interno di una pièce costruita principalmente sull'epico-romanzesco: "La Dame. – C'est mon tour! [...]"²⁴⁸.

La dimensione epico-narrativa già di per sé forte nella drammaturgia lagarciana è elemento insito nella parabola:

Investie par l'esprit de la parabole, la *forme dramatique* devient moins dramatique. Moins dramatique et plus narrative. Plus *épique*, en quelque sorte. On pense aussitôt à Brecht et à son théâtre non-aristotélien, à son théâtre épique²⁴⁹.

Il teatro della parabola rimette in discussione la concezione aristotelica della mimesi basata sull'imitazione e sulla rappresentazione del reale. In tale concezione del teatro "il y a encore de la mimésis – et donc du théâtre – mais une mimésis paradoxale, une mimésis des Idées, comme Mallarmé put en rêver"²⁵⁰.

La dimensione epica si materializza nei commenti che i personaggi portano talvolta alla fine delle loro battute, considerazioni che non sono prive di un'ironia che potrebbe essere l'autoironia dell'autore stesso sul proprio testo:

Le Monsieur. – [...] On se retrouvait unis pour la première fois, de l'autre côté de l'ultime paroi... Plus vraiment seuls en quelque sorte, devant la terrible absurdité de la vie. Tableau touchant.

[...]

L'Homme. – [...] Il y a tant de gens qui ne méritaient pas d'être invités à la Noce, que le désir fou que j'avais d'y participer m'y donnait droit, par pure principe moral. Qu'ils arrivent ainsi à une telle conclusion ne fut pas

²⁴⁷ J.-P. Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, cit., p. 11.

²⁴⁸ J.-L. Lagarce, *Noce*, cit., p. 228.

²⁴⁹ J.-P. Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, cit., p. 12.

²⁵⁰ Ivi, p. 13.

pour me déplaire: ils étaient au plus profond d'eux-mêmes sensibles à ma couleur et au désir qui me guidait...

Un temps

Quelque peu lyrique, peut-être...²⁵¹.

Ritroviamo in *Noce* le consuete strategie narrative adottate da Lagarce, quali l'enunciazione teatrale effettiva che fa spazio alle inserzioni di discorso diretto annunciato dall'inciso e che riporta le parole di altri personaggi. In questa citazione, la seconda battuta contiene anche un commento del personaggio che risulta quasi come la voce di un narratore romanzesco, la quale descrive il tono con cui è stata pronunciata la frase appena riportata:

Le Monsieur. – Allez, passez, dit l'un. Passez. On vous croit.

La Dame. – Passez les filles, dirent-ils. Une pointe de vulgarité dans la voix des forces de l'ordre, à un moment aussi palpitant du récit, ce n'était pas désagréable²⁵².

La scrittura drammatica è stata sempre concepita secondo regole e convenzioni stabilite. Da un punto di vista normativo, essa è stata considerata, diciamo fino alla fine dell'Ottocento, come una scrittura basata sull'oggettività e sull'assenza della voce diretta dell'autore. Lagarce invece attraverso l'utilizzo estremamente personale della punteggiatura e dei segni esteriori della scrittura offre indicazioni molto precise al lettore, al regista e all'attore. L'insieme di questi segni esteriori è la manifestazione della presenza attiva del drammaturgo nel vivo del testo e impongono ai vari interpreti un'attenta analisi e considerazione di essi. Lo scrittore, che è assai parco nella stesura delle didascalie, è invece assai presente nella profondità della sua scrittura.

Un esempio interessante che mi pare utile evidenziare dell'uso dei caporali riguarda una battuta in cui essi contengono l'intera enunciazione del personaggio, in questo caso inglobando anche gli incisi che di norma introducono il discorso diretto. Anche qui lo scrittore ricorre a tale scelta, ritengo, proprio per sottolineare la sua poetica della 'romanisation' del testo drammatico. In realtà in questa battuta Lagarce apre e chiude per ben due volte i caporali: "La Femme. – «Y a-t-il des

²⁵¹ J.-L. Lagarce, *Noce*, cit., pp. 233-234.

²⁵² Ivi, p. 230-231.

listes? demandait l'une des deux femmes... Y a-t-il des listes précises, où sont consigné les noms de tous les invités?...» «Facilement vérifiables...?»²⁵³.

Nella prima parte è chiaro che il locutore²⁵⁴ è il personaggio de La Femme, ma il soggetto parlante è “l'une des deux femmes”, come recita il testo. Soggetto parlante e locutore coincidono nell'inciso “demandait l'une des deux femmes”. Nella seconda parte rimane invece una certa ambiguità su chi sia il soggetto parlante: esso coincide con il locutore, è sempre una delle due donne evocate nell'inciso, oppure è la voce di uno o più personaggi altri rispetto all'enunciazione?

Si fa strada qui il concetto di ‘polifonia’ che deve essere considerato sotto un duplice aspetto: da una parte esso si lega ad una terminologia di analisi letteraria e al concetto di ‘romanisation’ introdotti entrambi da M. Bakhtin²⁵⁵; dall'altra, lo stesso concetto è ripreso e sviluppato dalla linguistica ad opera di O. Ducrot²⁵⁶.

Nel testo lagarciano sussiste questa polifonia, più voci che parlano all'interno del testo, seppur in una complessa ambiguità. Analizzando gli aspetti di costruzione del discorso e della frase lagarciana dal punto di vista della linguistica applicata alla letteratura, ciò che qui mi preme in sostanza sottolineare è il carattere polifonico e ibrido della forma drammatica, la presenza in essa di elementi narrativi-romanzeschi²⁵⁷. La dimensione narrativa della pièce è rafforzata

²⁵³ J.-L. Lagarce, *Noce*, cit., p.

²⁵⁴ Riprendo qui la terminologia introdotta da O. Ducrot in linguistica. (Cfr. D. Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Colin, Paris, pp. 89-97).

²⁵⁵ “Le terme de romanisation a été créé [...] afin de définir l'influence historique libératrice du roman sur les autres genres littéraires. [...] Il fonde le pouvoir émancipateur du roman moderne sur ce qui le distingue, comme genre, du drame ou de la poésie: la polyphonie, le mouvement, l'instabilité et la résistance à toute définition. [...] Quand il se romanise, le drame n'emprunte pas de formes au roman, «car [celui-ci] ne possède pas le moindre canon», mais l'imita en se libérant «de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe [...] de tout ce qui freine [sa] propre évolution, et [le] transforme en stylisation [...] d'[une] forme [...] périmée [...]». Bakhtine se réfère surtout au roman dostoïevskien, ce qui suggère que le drame moderne *devrait* être, comme lui, «*plurilingue*», «*dialogique*», polyphonique et adossé à la réalité contemporaine”. (Cfr. AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., pp. 109-110).

²⁵⁶ “La notion de «polyphonie», empruntée aux travaux de M. Bakhtine a été développée d'abord par O. Ducrot pour traiter ces énoncés où dans le discours d'un même énonciateur se laissent entendre plusieurs «voix». Selon Ducrot, «trois thèses» se retrouvent dans toutes les théories de la polyphonie linguistique: la distinction entre le sujet parlant («empirique» ou encore «réel») compris comme le producteur effectif de l'énoncé, c'est-à-dire l'être psychologique à qui on attribue son origine [...], et le locuteur, en entendant par là l'être présenté *dans le sens même de l'énoncé* comme étant le responsable de l'énonciation”. (Cfr. D. Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, cit., p. 90).

²⁵⁷ “Il est incontestable que, durant les deux derniers siècles, le roman a aidé la modernisation de la forme dramatique et à son renouveau, mais Bakhtine, en présupposant sa supériorité libératrice, néglige l'importance de la théâtralité dans l'évolution du roman: des modèles dramatiques adoptés par les romanciers (Sade, Balzac, Hugo) l'ont aussi libéré de ses propres normes; aujourd'hui, chez

da racconti trasversali²⁵⁸, la cui funzione sembra in un certo senso solo di ampliare il nodo della parabola, esso stesso ambiguo e rintracciabile quasi solo intuitivamente dal lettore-spettatore. Tali momenti narrativi e poetici corrispondono a quelli che Anne Ubersfeld definisce “scénarios imaginaires”²⁵⁹.

La citazione scelta come esempio di *scénario imaginaire*, una battuta del personaggio denominato Le Monsieur, nella parte centrale della pièce, dimostra ulteriormente la portata parabolica-metaforica del testo lagarciano. Lo *scénario* è un racconto strutturato che illustra nella pièce il tema del ribaltamento della struttura sociale:

Le Monsieur. – Les invités les plus proches, ceux qui côtoyaient la famille, ceux qui jusqu’alors avaient lâchement profité des avantages scandaleux que leur apportait leur situation, les collaborateurs de la *Noce*, ceux-là, maintenant, nous suppliaient de les épargner... Il nous disaient qu’ils ne savaient pas, qu’ils n’auraient jamais supposé... que s’ils avaient su, bien évidemment, que s’ils avaient su que le cours du Monde se renverserait à ce point, que c’est nous qui deviendront les maîtres, bien évidemment, c’est près de nous, de ce côté-ci de la table, c’est avec nous qu’ils auraient bu et chanté...[...]²⁶⁰.

Questo *extrait* conferma, a mio modo di vedere, la portata metaforica e filosofica insita, come sostenuto nella definizione, della pièce-parabola. Il discorso del personaggio evoca temi universali, quali la condizione umana, l’egoismo che regna nei rapporti tra gli uomini.

Duras, chez Beckett et bien d’autres, drame et récit s’épousent, s’intercalent ou se confondent. La modernisation (si on appelle ainsi la libération) des formes s’appuie donc moins sur une romanisation unilatérale que sur une interaction réciproque des écritures car souvent les œuvres contemporaines se tiennent ouvertes et se donnent une pluralité de modèles – même et surtout étrangers”. (Cfr. AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 111).

²⁵⁸ Queste narrazioni, apparentemente quasi delle divagazioni, partecipano invece a quella che Anne Ubersfeld definisce “organisations du poétique”: “Certes la présence du poétique diffuse à travers l’ensemble du dialogue; mais, [...] il y a des moments où la baisse de la communication interpersonnelle laisse la place à des énoncés organisés, d’étendu variable, où la fonction poétique, c’est-à-dire la primauté du signifiant, joue le premier rôle”. (Cfr. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Belin, Paris, 1996, p. 133).

²⁵⁹ La concezione di Lagarce dello *scénario imaginaire* mi pare in linea con la definizione che ne offre il critico: “C’est un récit confié exclusivement à la voix du comédien, en principe sans le moindre recours à des moyens visuels: il raconte ce que le spectateur, ni directement ni indirectement, ne verra jamais. Récit étranger à l’action proprement dite et dont la fonction n’est en principe pas informative [...]. Deux conditions, donc, au scénario imaginaire: qu’il fasse un récit qui n’a pas vocation à être figuré, mais aussi que le *moi* du locuteur s’y investisse. [...] Le scénario imaginaire n’a pas de fonction d’information: il est une construction dont la fonction est de rattacher le *je* du personnage à l’ensemble de la fable. Dans le scénario imaginaire se déploie l’énonciateur d’une subjectivité dont quelque chose est dit. [...] Ainsi le sujet parlant se montre clivé, à la fois personnage et sujet d’un discours qui excède son *je*: conjonction de l’épique et du subjectif”. (Ivi, pp. 133-136).

²⁶⁰ J.-L. Lagarce, *Noce*, cit., p. 253.

Nel finale della pièce, la bambina scopre anche l'aspetto sessuale e amoroso dell'esistenza. Prima viene baciata dal personaggio de *Le Monsieur* durante un ballo, e poi accetta di sposare *L'Homme*. La visione che il drammaturgo offre dell'amore, dei sentimenti e del matrimonio non appare edificante. La stessa evoluzione della bambina sembra ridursi semplicemente al rispetto di norme sociali già scritte: "L'Enfant. – Moi, je fais toujours ce que l'on attend de moi... Je laisse filtrer mon nombre réglementaire de mots d'enfant..."²⁶¹. La parabola si chiude con il matrimonio della bambina con l'uomo, il primo matrimonio del 'nuovo mondo ricostituito': "La Femme. – Ça me tire les larmes. Cela m'émeut: le premier mariage d'un nouveau monde"²⁶². Tuttavia nel 'nuovo mondo' tutto è concepito come nel vecchio, secondo le stesse regole di ingiustizia e disuguaglianza sociale. La pièce-parabola rivela, è facile comprenderlo, il pessimismo che il drammaturgo esprime nei riguardi dell'umanità.

²⁶¹ Ivi, p. 266.

²⁶² *Ibidem*.

2.2 *Vagues souvenirs de l'année de la peste*: rapsodia e littéralité. Statuto del dialogo e del personaggio nella drammaturgia lagarciana

Vagues souvenirs de l'année de la peste appartiene ancora al ciclo delle pièces-parabola. Da *Noce* fino ad *Hollywood*, Lagarce mantiene una continuità estetica creando tre pièces nelle quali prevale una dimensione parabolica-metaforica che subisce una chiara evoluzione, in cui si assiste ad una progressiva riduzione dell'evidenza del contenuto-messaggio della parabola stessa. In *Vagues souvenirs de l'année de la peste* sussiste la presenza di un'attenzione al Mondo, la restituzione di una visione politico-sociale, ma il tutto traslato secondo una chiave parodistica e ironica della borghesia e della sua cultura.

Mi appresto ad evidenziare nella pièce alcuni aspetti centrali dell'opera lagarciana: per primo, il concetto di drammaturgia rapsodica, quindi quello di *littéralité*, che poi allargo ed implemento con una riflessione sullo statuto del dialogo e del personaggio da un punto di vista drammaturgico. Per quanto riguarda il primo concetto, esso si riferisce ad una costruzione del 'montaggio' del testo drammatico per rottura e discontinuità, senza la logica consequenzialità propria alla tradizione. Per la prima volta il *découpage* di una pièce di Lagarce è organizzato da una sequenza all'altra con l'indicazione del segno (...), che diventerà uno degli elementi più ricorrenti e caratterizzanti la sua produzione successiva. In *Vagues souvenirs de l'année de la peste*, si assiste, quindi, ad una serie di sequenze costruite su uno schema frammentario e discontinuo, in cui la predominanza di monologhi dialoganti, di dialoghi rari e scarni, l'affermazione sempre più decisa dell'elemento epico-narrativo, attestano con sempre maggior forza la tendenza verso l'ibridazione del testo drammatico e verso quella cucitura-tessitura di esso secondo una costruzione che definisco rapsodica.

Per quanto riguarda il concetto di *littéralité*, ciò si riflette sulla creazione di un testo, privo di una trama intelligibile, di un contesto realistico e di personaggi psicologici; il testo vive su una lingua che si fa sempre più ricerca di fusione tra orale e scritto, su una forma monologante vicina al flusso di coscienza. L'esperienza di una scrittura di 'superficie', lontana da una ricerca di profondità in senso tradizionale, figlia dell'esperienza del *Nouveau Roman* e del *Nouveau Théâtre*, è l'elemento dominante e costitutivo di questo momento creativo di

Lagarce. La *littéralité* può essere definita come ricerca di una lingua nelle sue unità ‘minimali’ di senso: la scrittura lagarciana partecipa ad un movimento della letteratura novecentesca che tende a superare gli sdoppiamenti metalinguistici e metaforici, se non metafisici del pensiero occidentale, che respingono nozioni tradizionali quali espressione, interpretazione, senso, per tendere ad una scrittura identica a se stessa, aderente, letterale, appunto.

Nel corso dell’analisi di questa pièce, intendo infine affrontare i particolari statuti della forma dialogica e del personaggio nella drammaturgia lagarciana, mostrando come entrambi siano espressione e corrispondenza di varie tendenze sorte all’interno del panorama della scrittura teatrale contemporanea. Nella definizione del dialogo lagarciano si vede come gli elementi fonici (di ripetizione-variazione ad esempio), di prevalenza del significante, si legano al concetto stesso di *littéralité*. Tale presenza non esclude quella della parabola, ma al contrario si lega ad essa restituendo le caratteristiche di originalità proprie alla scrittura del drammaturgo in questo suo specifico momento creativo.

Per quanto riguarda il montaggio delle scene, lo scrittore divide l’una dall’altra con il segno distintivo dei tre puntini fra parentesi tonde: (...). Ovviamente non si può parlare di ‘scene’ in senso classico. Si deve allora piuttosto parlare di ‘frammenti’: il montaggio avviene in Lagarce, che lo riprende dalla drammaturgia contemporanea, senza un legame di continuità logica e narrativa, visto che in tale opera non esiste quasi mai una trama fortemente strutturata né delineata. Nella sua alternanza di scene costituite per lo più da monologhi e falsi dialoghi, caratterizzate dall’assenza di una trama lineare, di un legame non concatenato e progressivo delle scene-frammenti, la drammaturgia lagarciana lascia quei vuoti, quei buchi neri che devono essere riempiti dal lettore-spettatore. Jean-Pierre Sarrazac ben intercetta e descrive gli aspetti più originali e significativi del tentativo di scrittura operato dal drammaturgo. Egli individua nei punti di sospensione tra parentesi, per la prima volta utilizzati da Lagarce proprio in *Vagues souvenirs de l’année de la peste*, uno degli aspetti fondamentali della sua scrittura. Il critico evidenzia la caratteristica di una struttura drammaturgica costruita per discontinuità del montaggio, in un processo di tessitura e cucitura che egli individua come elementi propri a colui che definisce come drammaturgo-rapsodo:

Les fameux points de suspension entre parenthèses – (...) – vont s'imposer, à partir de *Vagues souvenirs de l'année de la peste* (1982), comme l'emblème, la signature de son écriture. Or, qu'indiquent-ils sinon l'arbitraire de la mise bout à bout des différents segments – monologues ou fragments de dialogues – et, plus profondément, une sorte de lâcher-prise dans la construction dramatique? C'en est fini de l'enchaînement chronologique et causal, de la concaténation des actions et des répliques: Lagarce sème nonchalamment ses (...) à travers la pièce et, ainsi, sans tapage, il brise la syntaxe dramatique et impose le savant désordre de la parataxe. [...] *Écrivain-rhapsode par excellence*, Lagarce [...] pratique la vivisection dans la chair du drame. Il coupe et découpe, puis recoud (*rhaptein*, en grec ancien, signifie coudre). Et les coutures bien visibles de ses pièces, ce sont tous ces (...) qui, à l'opposé des sutures invisibles dans l'action du drame classique, marquent non point une avancée ou une progression de l'action mais bien, selon l'expression de Lagarce lui-même, une simple «succession». La profonde originalité des pièces de Lagarce tient pour une large part, à cette continuité-discontinuité introduite par des (...) qui sont autant de gestes par lesquels l'écrivain-rhapsode *en découd* avec le corps du drame. Incontestablement, la dramaturgie de Lagarce est œuvre de montage. [...] Le dramaturge coupe et monte dans le vif de la relation langagière entre les personnages. Entre deux (...), il n'y a pas à proprement parler de «scène». L'auteur déconstruit la pièce en commençant par la scène²⁶³.

La drammaturgia rapsodica si fonda sulla discontinuità e dinamicità del montaggio che reinventa una poetica del testo drammatico, costruito prevalentemente sull'epico, ma allo stesso tempo sulla fusione di vari generi che creano una struttura miscidata. Il drammaturgo-rapsodo mette in crisi anche la forma dialogica tradizionale. L'enunciazione dei personaggi registra così la predominanza dei blocchi monologici e un dialogo sempre più inteso appunto come gruppo di 'monologhi dialoganti'²⁶⁴, e non costruito per linearità e consequenzialità logica:

²⁶³ J.-P. Sarrazac, *Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain*, in «Europe», «Jean-Luc Lagarce», cit., pp. 5-6. Le evidenziazioni in corsivo riguardanti la rapsodia sono miei.

²⁶⁴ Sulla complessità della costruzione del testo drammatico nell'alternanza fra forma dialogica e forma monologica, Patrice Pavis mette in luce le difficoltà di un'opposizione netta e determinata. Egli afferma che il dialogo fra personaggi è spesso considerato la forma fondamentale ed esemplare del dramma. Se, infatti, si concepisce il teatro quale presentazione di personaggi agenti, il dialogo diviene 'naturalmente' la forma d'espressione privilegiata. Conseguentemente, il monologo appare essere, invece, un ornamento arbitrario e fastidioso che mal si adatta all'esigenza di verosimiglianza nelle relazioni fra gli uomini. Il dialogo sembra lo strumento più adatto per mostrare come comunichino i locutori: l'effetto di realtà risulta, infatti, più forte, poiché lo spettatore ha l'impressione di assistere a una forma familiare di comunicazione fra persone. Egli avverte inoltre che se è utile distinguere tali due forme del testo drammaturgico, sarebbe rischioso contrapporle in modo sistematico. Dialogo e monologo non esistono mai in forma assoluta: al contrario, la transazione tra tali forme è molto fluida; perciò sarebbe più opportuno distinguere diversi gradi di dialogismo o di monologismo su un'unica scala continua. Per esempio, continua il critico, il dialogo del dramma classico è costituito da una serie di monologhi organizzati in modo autonomo più che da un insieme di battute somiglianti a una conversazione animata (come nel dialogo quotidiano). All'opposto, molti monologhi, nonostante la disposizione tipografica unitaria

L'auteur étant présent dans son œuvre, sous les espèces du sujet rhapsodique, il s'opère une véritable reconfiguration du dialogue dramatique: le dialogue n'est plus ce dialogue latéral confiné sur la scène entre les personnages; il s'élargit considérablement tout en devenant hétérogène et multidimensionnel [...]. Tel qu'il se transforme tout au long du XXème siècle et tel qu'il est encore en devenir aujourd'hui, le nouveau dialogue dramatique s'avère un dialogue fortement *médiatisé*. Un dialogue qui coud ensemble [...] des modes poétiques différents voire réfractaires les uns aux autres (modes lyrique, épique, dramatique, argumentatif). [...] On est alors en droit de se demander si la poussée considérable du monologue tout au long du XXème siècle n'aura pas été le symptôme d'un phénomène plus fondamental: reconstruire le dialogue sur la base d'un véritable dialogisme; donner son autonomie à la voix de chacun – y compris à celle de l'auteur-rhapsode; opérer la confrontation dialogique de ces voix singulières. Bref, élargir le théâtre en faisant *dialoguer les monologues*²⁶⁵.

Una delle caratteristiche principali del dramma moderno e contemporaneo, che chiama in causa l'opera lagarciana, è lo slittamento progressivo della forma drammatica verso uno statuto che privilegia quella epica, elemento che a sua volta genera e si confonde con la drammaturgia rapsodica²⁶⁶: l'azione non si svolge più in un presente assoluto, come una corsa verso lo scioglimento o la catastrofe, ma

e l'unico soggetto di enunciazione, non sono in realtà che dialoghi del personaggio con una parte di se stesso, con un altro personaggio immaginario o con il mondo preso a testimone. (Cfr. P. Pavis, *Dizionario del teatro*, cit., pp. 122-124).

²⁶⁵ J.-P. Sarrazac, *Le partage des voix*, in *Nouveaux territoires du dialogue* (ouvrage dirigé par J.-P. Ryngaert), Arles, Actes Sud, 2005, pp. 14-16. Jean-Pierre Sarrazac ricorda inoltre che nella concezione aristotelico-hegeliana della forma drammatica, l'autore resta assente dalla sua opera, cancellandosi di fronte ai suoi personaggi. Un'altra posizione pretende che l'autore, dissimulandosi dietro ciascuno di essi, li manipoli come delle marionette alle quali presterebbe la propria voce, il proprio linguaggio, il proprio discorso. Da qui deriva la denuncia da parte di Bakhtine del carattere essenzialmente non dialogico del dialogo a teatro, trovandosi quest'ultimo imprigionato in un quadro fonologico rigido e immutabile. I personaggi, per Bakhtine, si legano in un dialogo, ma nella visione unica dell'autore, del regista, dello spettatore, su un fondo netto e omogeneo. Per Hegel e Aristotele, l'assenza dell'autore si impone a teatro per il carattere primario della forma drammatica, che prevede un'azione completa (che si dispiega dall'inizio alla fine) la quale si svolge al presente davanti agli occhi dello spettatore.

²⁶⁶ “Dès lors, l'auteur a tendance à s'arroger la fonction – on pourrait dire: le rôle – de machiniste à vue de cette remontée du temps. Il multiplie ses interventions; il s'interpose entre la scène et la salle. Entre les personnages et le public. C'est l'émergence d'une figure nouvelle que Peter Szondi appelle le 'sujet épique'. [...] Quant à moi, je préfère parler d'un sujet *rhapsodique* ou, tout simplement d'une *pulsion* rhapsodique à l'œuvre dans le drame moderne et contemporain. [...] Le projet d'un auteur-rhapsode opérant une *médiation* affichée entre les personnages mais aussi entre ces derniers et les spectateurs commence d'être mis en œuvre. Comme le dit en substance Goethe: aucun personnage ne peut prendre la parole que le rhapsode ne la lui ait préalablement donnée. La stricte *mimesis* théâtrale cède du terrain à ce genre mixte, à cette semi-*mimesis* qui, selon Platon, caractérisait l'épopée. La scène sort du même coup d'un long siècle de splendide isolement par rapport à la salle; elle recouvre une ouverture (adresse au public) et une dimension épique autrefois si manifestes dans les théâtres médiévaux ou postmédiévaux (Shakespeare, Lope de Vega, préclassiques français...). [...] J'ajouterai que le sujet rhapsodique a sur le sujet épique cet avantage qu'il est un sujet *clivé*, à la fois dramatique et épique. À la fois personnage prenant part à l'action et témoin de l'action”. (Ivi, pp. 12-14).

consiste sempre di più “en un retour – réflexif, interrogatif – sur un drame passé et sur une catastrophe toujours déjà advenue”²⁶⁷.

In *Vagues souvenirs de l'année de la peste*, il senso del discorso si delinea progressivamente come per flussi, all'interno dei monologhi dei personaggi che narrano le loro vicende. Esso deve essere colto più per intuito, costruito tenendo in considerazione la totalità complessiva della pièce, estrapolato da alcune frasi significative all'interno del testo, dentro anche ad un gioco intertestuale che richiama l'opera di Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la peste*²⁶⁸. Il testo di Defoe appare tuttavia solo un pretesto, un punto di partenza per costruire una pièce che vive di un'indipendenza sua propria.

Come nel caso di *Voyage de Madame de Knipper vers la Prusse Orientale*, il drammaturgo concepisce una pièce statico-dinamica, in cui il pubblico assiste alla rappresentazione di personaggi che vivono non nelle loro azioni, ma piuttosto nei loro racconti. La pièce porta sulle tavole del palcoscenico otto personaggi che, senza un reale e chiaro riferimento al contesto sociale e temporale, narrano il loro punto di vista sulla peste di Londra. Ciò che è possibile ricavare dalle loro narrazioni è che i protagonisti vagano nei pressi della città dopo esserne fuggiti a causa dell'epidemia. Essi attendono di poter rientrare nella capitale, per riprendere possesso delle proprie abitazioni e delle proprie vite.

La portata metaforica della pièce si evidenzia progressivamente: questo gruppo di persone che stanno insieme nella catastrofe, e che sono incapaci di una reale convivenza e cooperazione, dicono l'egoismo e l'individualismo dell'umanità. Inoltre, troviamo nel testo una profusione di rimandi al possesso di oggetti, alla protezione di beni materiali che riflettono una mentalità borghese-capitalista. I temi affrontati possono essere interpretati sia inserendoli in un contesto di universalità che di attualità contemporanea. Il tema della borghesia come classe dominante, il continuo riferimento agli oggetti e ai beni posseduti si collegano ai temi affrontati dallo scrittore inglese Daniel Defoe, evocato come possibile personaggio della pièce di Lagarce. Nel *dramatis personae* si legge: “L'Homme (*Daniel Defoe?*)”. Inoltre un altro personaggio è chiamato Robinson Kreutzner, nome che evoca nella storpiatura il protagonista di uno dei romanzi più

²⁶⁷ Ivi, p. 12.

²⁶⁸ Scritto nel 1720, non è un'opera documentaristica ma di finzione, in cui Defoe si ispira all'evento reale della peste di Londra avvenuta nel 1665. Cfr. D. Defoe, *Journal de l'année de la peste*, (trad. fr. F. Ledoux), Paris, Gallimard, 1982.

importanti di Defoe, *Robinson Crusoé*, da una parte della critica letto come un romanzo sull'ascesa della borghesia mercantile e dell'affermazione dell'utilitarismo nell'Inghilterra del Settecento.

In *Vagues Souvenirs de l'année de la peste*, non è possibile registrare una vera e propria trama, e anche la narrazione procede in modo diverso rispetto alle pièces precedenti: non vi è la costruzione collettiva di una storia, né il susseguirsi di racconti, piuttosto dei monologhi nei quali ogni personaggio più che dare seguito ad una narrazione offre delle divagazioni, dei pensieri sulla personale situazione all'interno di un avvenimento catastrofico come l'epidemia di peste. Tali monologhi si avvicinano più alla concezione di un 'monologo interiore', nel senso che, pur facendo riferimento ad eventi e fatti concreti narrati, al contempo sembrano restituire un flusso spontaneo di parole²⁶⁹. Inoltre le continue pause all'interno del discorso, segnalate da tre punti di sospensione, concorrono a questa idea della parola che sorge direttamente dal pensiero, e dunque il linguaggio risulta come esitato, avvicinandosi, ad una ricerca di restituzione di un'oralità all'interno del testo scritto:

La Nourrice. – Mesdames et Messieurs, nous marchons moins vite que vous... Nous arrivons, le plus souvent... pour diverses raisons, nous arrivons, le plus souvent, les dernières... Cela est une chose. Mais nous souhaiterions... Nous émettons le souhait, cette enfant et moi d'obtenir de vous... à défaut d'une quelconque sympathie, nous le comprenons très bien: les circonstances ne s'y prêtent guère... au moins... et nous nous en contenterions... au moins, un peu de place à vos côtés...

Ce campement, en quelque sorte, si on y réfléchit, ce campement est aussi notre campement, celui où nous entendions passer la nuit... À plus forte raison, on s'en doute... et ce n'est pas que nous le fassions remarquer de gaieté de cœur... À plus forte raison, cette nuit tout particulièrement, il serait bon de nous accueillir avec plus d'empressement, puisque, à ce qu'on dit, ce doit être la dernière que chacun d'entre nous passera loin de la ville de Londres...²⁷⁰.

In questa lunga citazione il senso del discorso è come complicato dalla modalità della sua enunciazione fitta di pause, di ripetizioni e 'correzioni', come

²⁶⁹ Vedi M. Raimond, *La crise du roman*, Paris, José Corti, 1967, p. 266: "[...] le monologue intérieur ouvrait une crise du récit. Le hasard des associations d'idées se substituait à l'ordonnance de la narration. Avenir, présent et passé se confondaient; les pensées étaient mêlées aux sensations provoquées par le monde extérieur". La fusione incerta e indefinita tra tempo passato, presente e futuro, individuato come caratteristica centrale del monologo interiore nel romanzo di inizio Novecento, si collega bene alla dimensione temporale proposta da Lagarce in questa e in molte altre sue pièces.

²⁷⁰ J.-L. Lagarce, *Vagues souvenirs de l'année de la peste*, in *Théâtre complet II*, cit., p. 30.

di un balbettio insito al suo interno, che non fa che dilatare il tempo e lo spazio dell'enunciazione stessa, così come ritardare e impedire la comprensione del suo significato logico. Tutte queste scelte stilistiche ritornano incessantemente nella pièce. Il ricorso alla ripetizione e alla correzione diventerà nelle pièces successive uno dei segni più riconoscibili della scrittura lagarciana, così come accade nella citazione seguente:

Madame Forster. – En nous enfuyant... Oui, c'est là que nous étions restés... en nous enfuyant... il était grand temps, maintenant... Monsieur Forster et moi... parce que tout de même, c'est bien de nous dont il s'agit... Monsieur Forster et moi, nous avons dans l'idée... Monsieur Forster surtout, je le confesse volontiers, d'autant plus volontiers que, en d'autres circonstances, pour d'autres décisions... d'autres décisions qui relèvent alors plus de ma compétence... c'est moi, en général, qui ai l'idée... je n'en tire pas vanité, toutefois, ce n'est pas ce que je veux dire, cela m'est bien égal... [...]²⁷¹.

Riguardo l'uso dei verbi, Lagarce ricorre con frequenza al passato remoto, forma per definizione esclusa dal linguaggio parlato quotidiano del francese. La scelta del passato remoto attesta, come nel caso di Giraudoux, citato da Larthomas, la difesa del linguaggio letterario nel dramma:

L'auteur dramatique, dans la mesure où il tente de parvenir à un compromis entre le dit et l'écrit, a ici à choisir: il peut, au nom d'un certain réalisme, interdire à ses personnages l'emploi du passé simple; ou le réserver pour des emplois bien déterminés; ou, comme le fait Giraudoux, l'employer de propos délibéré, en défendant [...] le théâtre littéraire. Un choix s'impose de même pour l'auteur dramatique, en ce qui concerne d'autres formes grammaticales, ou encore le lexique. Et chaque fois il est théoriquement possible de mesurer l'écart entre la langue parlée et la langue écrite et d'étudier la solution de compromis qu'a choisie l'auteur. [...] il peut tirer certains effets de cette improvisation imparfaite qu'est tout langage parlé; il peut au contraire, par une sorte de convention, faire parler ses personnages sans fautes et sans lapsus²⁷².

Lagarce indubbiamente risponde a suo modo a questa esigenza di fusione o di compromesso tra lingua scritta e lingua parlata. La sua lingua risulta sempre ben elaborata; traspare quindi l'evidenza di un attento lavoro di scrittura di un autore 'a monte', nella quale il tentativo di rendere il linguaggio orale appare sempre 'artificiale', ovvero 'mostrato' al lettore-spettatore.

²⁷¹ Ivi, p. 37.

²⁷² P. Larthomas., *Le langage dramatique*, cit., pp. 27-28.

Le continue pause evidenziate da tre punti di sospensione mettono in luce la ricerca di oralità all'interno di un linguaggio scritto che, per il suo stile epico, l'uso del passato remoto come forma verbale, corrisponde alla definizione appena espressa di 'linguaggio letterario'. Come ho messo in luce nelle pièces precedenti, il fatto che Lagarce rappresenti personaggi, i quali sono prima di tutto attori che recitano un ruolo o che sembrano alcune volte improvvisare un testo sul palcoscenico, rafforza l'idea di ricerca di oralità dentro al linguaggio scritto.

Si fa strada l'affermazione della *littéralité*, oltre alla lettura parabolista, come chiave per accedere al testo: esso vive non solo dell'interpretazione metaforica, ma anche in una dimensione prettamente 'sonora' e 'suggestiva'. Il testo non deve dunque essere solo compreso dal lettore o dal critico, ma deve essere in un certo qual modo 'inteso', 'illuminato' nelle sue zone significative, che al contempo rimangono parzialmente inintelligibili:

Au théâtre comme dans le roman, l'objectif principal des années cinquante semble être d'en finir une fois pour toutes, à travers ce recours à une littéralité absolue, avec la mythologie «bourgeoise» de l'intériorité, de la profondeur du personnage. En rester à la lettre, ne pas céder à l'analogie, à la lecture allégorique ou seulement métaphorique des «images» théâtrales ou romanesques, c'est refuser, au nom d'une autre idéologie, partition idéologique entre le sens propre et le sens figuré, entre le sensible et le non-sensible. C'est vouloir en finir avec ce transfert, cette évasion incessante du sens du bas vers le haut, du corps du récit vers le ciel des idées²⁷³.

Il richiamo al concetto di *littéralité*, ovvero alla ricerca di una scrittura neutra, di 'superficie', priva di un senso, ma polifonica, la concezione della letteratura e dell'opera d'arte sottratti alla tirannia della significazione e dell'essere portatrici di un messaggio ad ogni costo, vengono direttamente, qui come in altre pièces, dall'esperienza del *Nouveau Roman*, da autori-teorici, quali Robbe-Grillet²⁷⁴ e

²⁷³ AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., pp. 58-59.

²⁷⁴ "À la place de cet univers des «significations» (psychologiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d'abord par leur présence que les objets et les gestes s'imposent et que cette présence continue ensuite à dominer [...]. Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront là avant d'être quelque chose. [...] L'œuvre d'art, comme le monde, est une forme vivante: elle est, elle n'a pas besoin de justification. [...] L'art n'obéit à aucune servitude de ce genre, ni d'ailleurs à aucune autre fonction préétablie. Il ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui; et l'on peut dire qu'il n'exprime rien que lui-même. Il crée lui-même son propre sens". (Cfr. A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963, pp. 20-42).

Natalie Sarraute²⁷⁵ (quest'ultima particolarmente ammirata da Lagarce, come risulta dai suoi diari).

Il teatro lagarciano contribuisce anche alla ridefinizione del dialogo scenico nel Novecento. Jean-Pierre Ryngaert individua nel processo di imitazione della conversazione una delle chiavi di rinnovamento del dialogo teatrale moderno, e nella nozione di 'implicito' uno degli aspetti più chiaramente legati ad una contaminazione tra dialogo e conversazione²⁷⁶. L'oralità è espressa all'interno del

²⁷⁵ Arnaud Rykner afferma che nel teatro dei *Nouveaux Romanciers*, gli autori tentano di dare l'impressione che l'opera si crei da sola, "par le seul mouvement de l'écriture, sans jamais requérir aucune intervention extérieure. Or c'est peut-être là ce qui fait le principal lien entre les aspirations des Nouveaux Romanciers et les possibilités offertes par le théâtre". (A. Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman*, Paris, José Corti, 1988, p. 20). In tale teatro si registra dunque "une prédominance très nette de la parole sur tout autre monde dramatique": con queste stesse modalità si potrebbe commentare il teatro di Lagarce. Le affinità del teatro dei *Nouveaux Romanciers* con quello lagarciano, come esito della creazione dominante affidata alla parola e al linguaggio, mi sembrano palesi: "L'essentiel reste la parole, c'est elle qui provoque la vision scénique. C'est elle l'unique personnage de ce théâtre; [...] Ce théâtre ne nous propose pas d'histoire toute faite, ni de personnages tout faits. Tout est à faire, par le spectateur". Sui punti di sospensione, o sui tre punti tra parentesi a significare lo stacco tra le varie sequenze, così come i trattini verticali degli incisi narrativi, i caporali di un discorso diretto 'riferito', in una parola i segni grafici, tanto frequenti e importanti nella scrittura di Lagarce, Rykner mi aiuta a suggerire un legame chiaro della scrittura lagarciana con quella sarrautiana: "Ce qui ne peut être que suggéré par des signes linguistiques – point de suspension, d'exclamation, d'interrogation – devient sur la scène une réalité physique, vibrations de la voix, murmures, hoquets, soupirs – comme si le théâtre devait assumer ce dont la voix intérieure du lecteur était incapable". (Ivi, pp. 20-21, 38) Un esempio di quanto affermato sulla scrittura di Nathalie Sarraute potrebbe trovarsi nella pièce *Le Silence*, pièce particolarmente ammirata da Lagarce. Dalla scrittrice, egli prende in prestito, in special modo, il singolare uso della punteggiatura, i punti di sospensione frequenti, le pause, dunque una sorta di creazione di un linguaggio orale quotidiano:

"H. I : Oh, non, écoutez... vous me faites rougir... Parlons d'autre chose, voulez-vous... [...]"

Voix diverses

F. 3 : Au contraire, c'était émouvant...

F. I : C'était si...

H. I : Non, arrêtez, je vous en supplie. Oh, non, ne vous moquez pas de moi...

H. 2 : Nous moquer? Mais qui se moque, voyons... Moi aussi, ça m'a touché... Ça m'a donné envie de les voir... Je vais y aller... Il y a déjà longtemps...

F. 3 : Oui, moi aussi... C'était... il y a là... Vous avez su rendre... C'était vraiment...

H. I : Non, non, assez, arrêtez...

F. 3 : C'est d'une poésie...". (Cfr. N. Sarraute, *Le Silence*, Paris, Gallimard, 1998, p. 28).

²⁷⁶ Il critico fa un riferimento a Lagarce riguardo all'uso appunto del rituale sociale delle forme di saluto e di cortesia in alcune sue pièces, in particolare in *Derniers remords avant l'oubli*. Su tali procedure parlerò più approfonditamente in seguito, nel terzo capitolo. Qui mi limiterò a riportare la considerazione del critico che evidenzia nel dialogo così come più in generale nella scrittura lagarciana la presenza della nozione di ripetizione-variazione, tipica dell'enunciazione dei personaggi del drammaturgo francese: "Dans une autre configuration, les personnages de Jean-Luc Lagarce font un usage si scupuleux des rituels de politesse et des règles de prise de parole qu'ils n'avancent qu'avec une extrême lenteur, constamment occupés à se corriger et à améliorer ce qu'ils viennent d'avancer. L'infinie précaution règle alors leurs échanges et occupe une bonne partie du terrain des relations humaines". (J.-P. Ryngaert, *Dialogue et conversation*, in *Nouveaux territoires du dialogue*, cit., pp. 20).

dialogo lagarciano dalla ripetizione-variazione²⁷⁷, che imita l'incertezza, l'esitazione del linguaggio parlato.

Geneviève Jolly e Marie-Christine Lesage²⁷⁸ rilevano che un certo numero di autori contemporanei, e, aggiungo io, tra di essi Lagarce, trattano il linguaggio come materiale sonoro e privilegiano la 'corporeità' della scrittura rispetto al contenuto apparente delle battute. L'incidenza di tali giochi fonici e ritmici sulla concezione del dialogo è di localizzare la parola nel corpo e di fare dell'enunciazione un 'gesto'. Per diventare materiali però, le componenti foniche e ritmiche del linguaggio hanno bisogno della voce dell'attore, ma esse preesistono nel testo stesso. Da qui sorge una doppia teatralità, quella di un testo trasformato dalla voce e dal corpo dell'attore e quella di un testo che produce echi fonici, un ritmo capace di creare senso. Analizzare la prosodia di un testo di teatro non comporta più restringere la sua portata alla sola lettura, ma leggerlo come testo da dire, con l'obiettivo di prevedere o di preparare la sua messa in voce. È necessario dunque interrogare gli effetti prodotti sulla forma del dialogo da questi giochi fonici e ritmici, caratteristici di certe opere contemporanee.

Julie Sermon²⁷⁹ lega il problema dell'enunciazione teatrale e della forma dialogica, nel panorama della contemporaneità, a quello dello statuto del personaggio. Il critico afferma che i personaggi sembrano più attraversati dalla parola che non esserne l'origine. Essi non sono più la condizione necessaria degli enunciati. Il dialogo allora "se construit en marge, à rebours, aux dépens des locuteurs, dont l'individualité et l'autonomie tendent simultanément à s'inflirmer"²⁸⁰. Nella continuità delle scritture del *Nouveau Roman* certi autori "se passent désormais d'identités fictives repérables, pour ne plus se consacrer qu'aux

²⁷⁷ "La répétition, figure littéraire aux multiples variantes (reprises d'un mot, d'une phrase, d'une expression, voire d'un fragment entier du texte; en début ou en fin de réplique...), peut fonctionner comme un jalon du dialogue dramatique, un repère pour le lecteur-spectateur. [...] Quand [...] un énonciateur cite un mot, un syntagme ou une construction grammaticale déjà prononcés par un autre, l' 'effet miroir' ou l' 'effet d'écho' garantit l'enchaînement des répliques et leur bouclage. [...] Néanmoins, lorsqu'elle est poussée à outrance, la 'répétition-variation' ne constitue plus une borne dramaturgique, une figure permettant d'identifier personnages et constructions rhétoriques. Elle devient processus d'écriture qui donne à la langue un rythme, une résonance qui excite les corps". (A. Martinez, *Ritournelle et répétition-variation*, in *Nouveaux territoires du dialogue*, cit., pp. 46-48).

²⁷⁸ G. Jolly, M.-C. Lesage, *Jeux phoniques et rythmiques*, in *Nouveaux territoires du dialogue*, cit., pp. 51-55.

²⁷⁹ J. Sermon, *Le dialogue aux énonciateurs incertains*, in *Nouveaux territoires du dialogue*, cit., pp. 31-35.

²⁸⁰ Ivi, p. 32.

enjeux du dire et de la voix”²⁸¹. Gli enunciatori si vedono allora assegnare il ruolo minimo di “pôle d’émission, sans que les paroles qu’ils donnent à entendre ne construisent rien qui soit de l’ordre d’une subjectivité”²⁸².

Si risolve qui la questione del senso, che sorge più da un insieme di fattori estetici (fonici, ritmici), che di contenuto. Un altro aspetto riguardante lo statuto della forma dialogica è quella che coinvolge, come si è visto, la riflessione sul personaggio nella drammaturgia contemporanea. Robert Abirached²⁸³, concentrando la sua riflessione sulla contemporaneità, in particolare sulla grande rivoluzione del teatro degli anni Cinquanta, parla di un personaggio ridotto al grado zero della personalità, privato di un nome proprio, designato da una sola iniziale, dalla sua funzione sociale o dal suo statuto familiare. Il critico afferma che autori come Beckett, Adamov, Ionesco e Tardieu riducono il personaggio a scheletro sociale, morale e psicologico, al contempo privandolo di ogni passato e di ogni avvenire, strappato alla storia della collettività alla quale appartiene, privato di ogni possibilità di un rapporto con l’altro che non sia nella dimensione dello scambio di *clichés*, di stereotipi, in una richiesta di comunicazione vana e impotente.

Una delle idee centrali che sorgono dall’analisi di Abirached è quella della sovranità del linguaggio sui personaggi teatrali a partire dagli anni Cinquanta. L’individuo-personaggio non governa il linguaggio, ma ne è dominato, perché egli non può più disciplinarsi nei canoni della razionalità e della realtà *tout court* in cui ha preteso rinchiuderlo per secoli la cultura europea. Ulteriore elemento fondamentale messo in rilievo dal critico è quello di una *hyperthéâtralité* in seno, ed a partire, dal teatro degli anni Cinquanta, un ‘pirandellismo’ diffuso che ridistribuisce i rapporti tra la scena e il mondo invertendo i poli della realtà e della finzione.

La riflessione di Abirached si ferma intorno agli anni Settanta, o comunque non tiene conto delle esperienze drammaturgiche importanti degli ultimi trent’anni. Tale vuoto è colmato da più recenti studi, come quello di Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition*,

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, cit.

*recomposition*²⁸⁴ e dal più volte citato lavoro collettivo, dal titolo *Poétique du drame moderne et contemporain*. I punti essenziali evidenziati in questi lavori ripartono dall'affermazione di Abirached riguardante il pirandellismo diffusosi a macchia d'olio in gran parte della drammaturgia contemporanea. Gli autori collegano la sparizione dell'identità fissa del personaggio alla crisi della *fable*, "puisque la logique du récit progresse en fonction de personnages cohérents et soumis à une action fédératrice"²⁸⁵. Le conseguenze di questa perdita di identità sono capitali, poiché, è lecito chiedersi chi sia questo 'Altro' se non vi è più un 'Io' sulla scena. Tuttavia, il personaggio contemporaneo parla ancora, ridotto a presenza di un'assenza o assenza resa presente, esso deve essere considerato nella sua relazione con la parola:

C'est là que le personnage se redéfinit et peut-être se reconstruit, dans l'écart entre la voix qui parle et les discours qu'elle prononce, dans la dialectique de plus en plus complexe entre une identité qui vient à manquer et des paroles d'origines diverses, [...] du flux des voix qui se croisent dans la mise en scène de la parole. [...] Un théâtre de la parole s'écrit ainsi indépendamment d'un théâtre de personnages [...]. À force d'accueillir des paroles éparses ou des énoncés en déshérence, il arrive même que ces théâtres, sensibles aux effets de chœur, expulsent radicalement tout semblant de personnage et se passent de source émettrice figurée. Le spectacle de la parole achève alors de se déployer au détriment du personnage qui, dans le meilleur des cas, n'est plus qu'un prête-nom. Pourtant, à l'intérieur de ces dramaturgies de la parole, un retour du personnage se dessine chaque fois qu'une confrontation a lieu entre l'énonciateur, [...] et les paroles qu'il prononce, comme si celui-ci était envahi par des langages empruntés ou imposés. Il n'est plus alors question d'effacement du personnage mais de sa requalification hâtive, vite contredite dans les discours. [...] Le personnage n'est évidemment plus derrière les mots qu'il prononce, [...] mais littéralement traversé par toutes sortes de langues de bois qu'il s'efforce tant bien que mal de reprendre à son compte. [...] Cette impression d'écart énorme entre les figures et leurs discours est une caractéristique du personnage contemporain qui n'est plus derrière ce qu'il dit et pas davantage construit par ce qu'il dit, puisqu'il ne vectorise plus une somme de répliques cohérentes. [...] S'il n'affronte personne, s'il ne discute ni ne débat, [...] il converse; ou bien il est traversé par des discours contradictoires qui mettent différemment son existence précaire en péril. [...] Désormais, le personnage est parlé plus qu'il ne parle²⁸⁶.

Ryngaert e Sermon pongono l'attenzione sul cambiamento lessicale entrato di diritto nell'analisi metodologica del testo teatrale contemporaneo, la quale

²⁸⁴ J.-P. Ryngaert, J. Sermon, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006.

²⁸⁵ AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 88.

²⁸⁶ Ivi, pp. 88-89.

preferisce ormai al termine personaggio, quello di *figure*, nozione che rinvia chiaramente ad uno statuto di messa in crisi del personaggio:

La figure pose la question du personnage comme forme d'apparition avant de le considérer comme une entité substantielle; elle en fait un enjeu de figuration plutôt qu'un objet herméneutique. D'autre part, celui de la technique, au sens général de conventions ou de codes d'écriture. On parle de figures en rhétorique [...]. Parler dans ce contexte de figure, c'est toujours pointer la question du corps (et/ou du langage) mis en jeu dans un espace et selon un protocole donnés²⁸⁷.

I drammaturghi ricorrono dunque ad una nominazione dei personaggi per sigle, “à un mode d'appellation «matricule»”²⁸⁸. Gli autori privano i personaggi della loro unicità, li rendono uniformi: non li presentano più come degli esseri “singuliers, à l'irréductibilité supposée, mais comme les parties d'un tout, les occurrences d'une série, les variables d'un système organisé”²⁸⁹; all'occorrenza, quello della parola:

[...] les personnages, identifiés d'après leur ordre d'entrée dans les échanges (1, 2, 3; A, B, C), se définissent d'abord et seulement comme des «parleurs». [...] on voit en effet le passage d'un théâtre où la parole est mise en service de l'action à un théâtre de la parole désinstrumentalisée, ostensiblement consacré. Au lieu que le déploiement des énoncés (leurs cours, leurs événements) soit envisagé comme l'expression de la conscience, des intentions ou des sentiments du personnage, que son sens soit celui de l'histoire qu'il doit vivre ou raconter, c'est l'énonciation au présent (ce qui se dit, comment cela se dit) qui, en toute ou relative autonomie, fait théâtre, crée des identités et des histoires, fabrique la représentation.

Privés de cet écran fictif que constitue le personnage, ce sont, à strictement parler, des portes-parole qui apparaissent sur scène, c'est-à-dire des êtres qui, s'ils n'ont plus grand-chose à vivre en leur nom, sont en revanche chargés de rapporter des propos, de transmettre des informations, de commenter des faits, des souvenirs, des expressions, dont ils sont les médiateurs attirés²⁹⁰.

In queste parole si potrebbe pensare che i critici non facciano riflessioni generali, ma stiano commentando proprio le pièces lagarciane. È questa la forza e l'importanza del teatro di Lagarce, il quale si dà come una sintesi, come un emblema stesso della drammaturgia contemporanea europea. I due studiosi si

²⁸⁷ J.-P. Ryngaert, J. Sermon, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, cit., pp. 10-11.

²⁸⁸ Ivi, p. 63.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

soffermano inoltre sul ripensamento del ruolo stesso dell'attore in un contesto che ha rielaborato drasticamente la funzione e l'identità del personaggio teatrale:

Dans le tissage des voix se trament des fictions, se profilent des événements, leurs ressorts et leurs protagonistes – tout un matériau dramatique, donc, mais qui n'implique les êtres en scène qu'au second degré: celui du récit, du discours rapporté ou réflexif. Ce creusement de l'énonciation questionne l'investissement même de l'acteur, en le plaçant à un endroit de jeu et d'invention qui n'est plus celui de la simulation, mais celui de la performance: il ne doit pas imiter des actions mais accomplir des actes de parole. C'est parler qui fait être, sans illustration²⁹¹.

Si è già visto come questa problematica relativa all'attore sia presa in considerazione ed interiorizzata da Lagarce nel creare i suoi personaggi, i quali, come osservato, rivelano al tempo stesso la loro identità di attori che recitano sulla scena: ne consegue l'attenzione alla succitata nozione di metateatralità, la riconsiderazione dell'illusione scenica, oltre che del rapporto del personaggio-attore-personaggio con lo spettatore. Per quanto riguarda proprio la dimensione del personaggio lagarciano, i critici Ryngaert e Motte²⁹² attestano la portata decisiva dell'elemento linguistico nella sua composizione. Il personaggio creato da Lagarce è da loro definito *machine à dire*. Julie Sermon²⁹³ riprende e riafferma i punti nodali della concezione lagarciana del personaggio teatrale, così come ho tentato di determinarla nel corso di questo elaborato:

Placés dans l'entre-deux équivoque du temps du drame et de celui de son énonciation, de sa représentation ici et maintenant, les personnages, aux limites instables du récit, n'ont finalement d'autre statut que celui que leur confère, provisoirement, plus ou moins furtivement, la parole qui les met en scène autant qu'ils la mettent en scène. Les figures lagarciennes adviennent en informant sous les yeux du spectateur les paysages contrastés de leur imaginaire dramatique, qu'elles règlent en temps réel et en personne, réajustent régulièrement, dans un va-et-vient constant entre imagination et souvenir, faits présents et passés, avérés ou supposés. La parole ne construit rien d'autre que cet espace de probabilités et cette réalité instable-là; c'est un trouble profondément contemporain, et essentiellement théâtral²⁹⁴.

²⁹¹ Ivi, pp. 64-65.

²⁹² J.-P. Ryngaert, E. Motte, *S'essayer à des rôles: l'identité en question*, in AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, cit., pp. 209-219.

²⁹³ J. Sermon, *L'entre-deux lagarcien: le personnage en état d'incertitude*, in AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, cit., pp. 59-78.

²⁹⁴ Ivi, p. 78.

Gli stessi protagonisti di *Vagues souvenirs de l'année de la peste* non sono così particolarmente caratterizzati da avere una soggettività significativa e definita. Nella lettura di una pièce del drammaturgo si può trascurare chi stia parlando in un preciso momento. La lettura può procedere continuativamente come se si leggesse un racconto lineare. Ciò che prende il sopravvento è una visione e una costruzione di insieme, tenuta compatta dal lavoro dello scrittore dall'esterno.

Il personaggio denominato L'Homme apre la pièce con un monologo-prologo. Egli svolge dunque una sorta di ruolo di narratore. L'Homme tenta di creare un contesto ambientale e temporale:

À la fin de cette année-là... nous devons déjà être au beau milieu du mois d'octobre... ou même, au milieu du mois de novembre... l'automne... il pleuvait, la pluie et le vent [...] nous pouvions entendre que dans la ville de Londres, la peste avait achevé son œuvre...²⁹⁵.

Nella pièce, Robinson Kreutznaer, come accennato, è un omaggio a Robinson Crusoe. Egli stesso fa riferimento alla sua sete di viaggiare, di visitare il mondo come marinaio: “Je suis arrivé dans le port de la ville à un mauvais moment [...]. Je voulais visiter le monde [...] Pas un navire ne quittait les quais”²⁹⁶; “Personne n'avait besoin d'un apprenti marin”²⁹⁷. Tale personaggio, dal cognome che lascia supporre origini lontane, evoca il tema dello straniero, del diverso e si lega ad una xenofobia sottile che torna a più riprese nella pièce. Il suo cognome incuriosisce e spaventa i suoi interlocutori che gli chiedono conto delle sue origini. La paura della diversità viene collegata immediatamente dalla ‘massa’ alla paura per l'epidemia di peste. Nell'enunciazione del personaggio la voce degli ‘altri’ viene resa con l'utilizzo del soggetto ‘on’, e dal discorso diretto riportato tra caporali:

Robinson K. – Évidemment... souvent on me demande... on me tient à distance, on ne veut pas que je m'approche: je peux être malade et paraître en bonne santé... je peux vouloir donner la maladie à tout le campement... On dit cela: il y a des gens qui sont malades et qui ont encore la force de marcher... [...] ou bien encore, je peux être atteint de la peste et ne pas le savoir... On me demande... les gens me demandent souvent cela... on me demande:

«Kreutzner, c'est votre véritable nom?... »

²⁹⁵ J.-L. Lagarce, *Vagues souvenirs de l'année de la peste*, cit., p. 13.

²⁹⁶ Ivi, p. 41.

²⁹⁷ Ivi, p. 43.

«Kreutzner, ce n'est pas votre véritable nom?... »
«Kreutzner, si vous voulez mon opinion... Kreutzner, ce n'est pas un nom anglais, pas que je sache... jamais entendu... un patronyme anglais... »²⁹⁸.

In *Vagues souvenirs de l'année de la peste*, Lagarce procede alla parodia del mondo borghese conservatore:

Monsieur Forster. – L'Angleterre, en elle-même, comme son nom l'indique et il n'est pas besoin de revenir là-dessus, l'Angleterre était à l'abri de toute épidémie, quelle qu'elle soit. Tout le monde sait cela, et les habitants de l'Angleterre, par définition, le savaient plus encore que tous les autres... [...] Jamais une quelconque épidémie, quelle qu'elle soit et quelle qu'elle puisse être, jamais une quelconque épidémie ne pouvait, n'aurait pu les atteindre...²⁹⁹.

[...]

Monsieur Forster. – Pas un habitant de la ville de Londres n'aurait eu la peste de sa propre initiative!³⁰⁰.

[...]

Madame Forster. – [...] En n'ouvrant pas le territoire national... parce que tout de même... tout de même, c'est de cela dont il s'agit... en n'ouvrant pas le territoire national à tous les vents de la contagion étrangère, et en refermant la ville de Londres sur la pureté de son air, nous aurions pu... et quand je dis «nous», je sais ce que cela sous-entend... nous aurions pu éviter des malheurs aux victimes et à leurs parents...³⁰¹.

Sono in particolare i personaggi dei due sposi anziani, Madame e Monsieur Forster a rendere conto della critica della mentalità borghese-capitalista che attraversa il testo:

Madame Forster. – [...] soyons optimistes: nous sommes déjà revenus... Quand ferons à nouveau notre entrée dans la ville de Londres, nous reprendrons notre rang, les affaires qui étaient les nôtres avant cette histoire, cette sale histoire... Nous n'avons rien à nous reprocher, et nous n'avons de comptes à rendre à personne³⁰².

Accanto a questo, espresso sempre in una chiave metaforica ed universale, si sviluppa il tema del potere del denaro e il predominio del cinismo all'interno della società. La Londra del 1665 diventa dunque una sorta di grande metafora di tutto il mondo occidentale moderno:

²⁹⁸ Ivi, p. 22.

²⁹⁹ Ivi, p. 26.

³⁰⁰ Ivi, p. 27.

³⁰¹ Ivi, p. 28.

³⁰² Ivi, p. 19.

La Jeune Femme. – Pour diverses raisons... peut-être, en effet, parce que cela coûtait cher, parce qu'il fallait avoir de l'argent de côté... les pauvres en général, à des rares exceptions... ils étaient nombreux, trop nombreux diront certains, dans la ville de Londres... les pauvres ne réussirent pas à s'enfuir... Ils restèrent à leur place, cherchant à faire rapidement fortune et priant Dieu d'avoir la délicate amabilité de les épargner... Les riches, c'était alors une tradition bien établie, les riches les faisaient vivre de larges et substantielles aumônes... Ayant été abandonnés et sans autre ressource que les vertus fort peu lucratives de la prière, on peut louer la Providence, entre autres, de les avoir généreusement décimés: si Dieu avait la faiblesse d'exaucer leurs vœux, ils auraient succombé à la faim, un peu plus tard et d'une façon un peu moins spectaculaire. Personne n'a jamais gagné à une mort lente³⁰³.

La dimensione politica della pièce-parabola è suggerita da alcune parole del personaggio de L'Homme che quasi richiamano ad un socialismo umano ed altruista:

L'Homme. – [...] ... ne peut-on envisager un partage équitable de nos biens, des rares marchandises que nous avons pu sauver de la catastrophe? Ne peut-on envisager, tous ensemble, une communion véritable, dans un repos de claire de lune?... Je ne sais pas... Vous n'allez pas manger, mademoiselle, alors que d'autres... des enfants... ont faim?...³⁰⁴.

Nel finale, l'ultima battuta in assoluto del testo, che, come recita la didascalia, viene pronunciata nell'oscurità, riconduce al tema del conflitto tra i personaggi, come a suggerire appunto, che essi non faranno che prolungare la loro vana attesa alle porte della città, e forse ripetere e rimettere in scena il loro racconto. Ciò mostra la concezione metateatrale anche di questa pièce. Il riferimento poi al sonno riporta all'atmosfera onirica che domina nei testi precedenti: “La Fillette. – Ensuite... je n'en suis pas certaine... je crois qu'ils s'endorment, ou bien ils se battent et s'entre-tuent”³⁰⁵.

L'espressione di incertezza è presente anche nella descrizione in lontananza delle luci sulle mura di Londra. Ma ciò che L'Homme vede non è chiaro: sono dei segnali per avvertire che è ancora presto per tornare, oppure è l'incendio che sta già distruggendo la città? *Vagues souvenirs de l'année de la peste* si conclude dunque rispettando a pieno il proprio titolo, in un clima di dubbio, forse in un'atmosfera di sogno, in cui la realtà, evocata dalle capacità del ricordo e della memoria, non può che restare vaga ed indistinta:

³⁰³ Ivi, p. 42.

³⁰⁴ Ivi, p. 39.

³⁰⁵ Ivi, p. 49.

L'Homme. – Les feux sur les remparts de la ville de Londres... je ne suis pas certain de ce que j'avance... ce peut être aussi les charniers... de grands tas où l'on jette les morts pour les brûler, pour nous dire qu'il est bien tôt encore de revenir... Ou encore... chacun s'en souvient... l'année qui suivit cette année terrible entre toutes, où la peste emporta la plupart des habitants... l'année qui suivit vit s'abattre sur la ville de Londres le Grand Incendie... [...]³⁰⁶.

³⁰⁶ Ivi, pp. 48.

2.3 *Hollywood*: una pièce postmoderna

In *Hollywood* ritroviamo, forse portate sino alla loro massima espressione, tutte le problematiche sollevate sulla natura della scrittura lagarciana: complesso lavoro di costruzione e concatenazione dei frammenti scenici, alternarsi di monologhi e dialoghi, ibridazione ormai diffusa e inarrestabile di generi e toni, alternarsi e fusione di drammatico ed epico, assenza di una trama identificabile in senso tradizionale, crisi del personaggio ridotto a ‘soggetto parlante’ indefinito e inafferrabile. La pièce, del 1983, rappresenta il punto più avanzato dello sperimentalismo di Lagarce e del suo definirsi quale drammaturgo-rapsodo.

Hollywood è ‘montata’ ricorrendo ad una serie di sequenze di tipo cinematografico concepite quasi come *flash* istantanei. Lo statuto incerto della trama e dei personaggi si complica poiché, all’interno della concezione del *découpage* e dunque della struttura stessa del testo, sembra sussistere una sorta di montaggio parallelo in cui si delineano non tanto delle trame diverse, quanto abbozzi di narrazioni, l’una legata all’altra in una concezione parabolica e metaforica del testo, come chiarirò. La trama, impossibile da riferire, è dunque sostituita in modo evidente da quella che definirei piuttosto una ‘materia’ (o ‘materiale’)³⁰⁷, termine che appartiene al lessico fondamentale del teatro postmoderno.

Ritornano qui i grandi concetti della drammaturgia postmoderna, tutti riferibili a Lagarce, come la polifonia, la visione dell’autore-rapsodo, l’opacità della trama, la perdita di senso e al contempo la pluralità di sensi, l’ibridazione conseguente dell’oggetto letterario, cui fanno capo, a monte, le crisi della *fable*, della rappresentazione e della mimesi. Ciò che mi pare essenziale evidenziare è inoltre l’affermarsi di nozioni, quali ‘messa in presenza’, e ‘presentazione’, che di fatto sostituiscono quelle di ‘rappresentazione’ e di ‘drammatico’. Il testo o lo

³⁰⁷ “L’émérgence de la notion de matériau dans le théâtre moderne découle dans un premier temps de la crise de la *mimésis* ainsi que de la remise en question des dramaturgies traditionnelles, du type aristotélicien ou néoaristotélicien. En ce qui concerne son introduction plus récente dans le discours sur l’écriture dramatique, elle naît de la formulation d’un théâtre postmoderne, qui non seulement remet en cause la représentation du réel en tant qu’univoque et sans détour, mais postule, au-delà du sens et de l’interprétation, une déconstruction du drame. [...] Plus que les objets scéniques concrets, la notion de matériau désigne aujourd’hui le texte lui-même, ou les textes qui entrent dans la composition du spectacle. En cela, le matériau renvoie à un texte théâtral moderne, dépecé, déconstruit, dont il s’agirait pour l’auteur-rhapsode, comme ensuite pour le metteur en scène, de coudre ensemble les morceaux, au sein d’une vaste trame hybride et fragmentaire”. (Cfr. AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., pp. 63-64).

spettacolo teatrali diventano, nell'epoca postmoderna, materiali che 'si presentano' allo spettatore, in una pluralità infinita di significati possibili, privati di un senso logico immediato, liberati da altre nozioni una volta fondamentali come quelle di trama (con le sue varianti di intrigo o azione), identità del personaggio, illusione scenica ecc...³⁰⁸.

La materia trattata da Lagarce in *Hollywood* si ispira liberamente a persone reali (quali Francis Scott e Zelda Fitzgerald) e personaggi immaginari, al mondo della letteratura americana e del cinema hollywoodiano degli anni Venti. Il postmoderno lagarciano è rintracciabile nel gioco intertestuale costante con personaggi e situazioni tratti da altri romanzi, racconti, film o dalla realtà. La pièce mette in scena personaggi che si muovono nella città-simbolo della finzione cinematografica, *Hollywood*. Essi sono o aspirano ad essere attori cinematografici: la pièce di Lagarce finisce per rivelarsi oltre il teatro nel teatro, in una dimensione che riunisce e confonde insieme teatro e cinema. I continui rimandi alla cinematografia nel testo si costituiscono come un gioco strutturale a scatole cinesi.

Per condurre il lettore all'interno della grande complessità di *Hollywood*, ho ridotto l'analisi della pièce alla messa in luce di alcune istanze maggiori: statuto del gioco intertestuale introdotto da Lagarce attraverso la concezione dei nomi dei personaggi; natura incerta dello spazio scenico; sfondo temporale e culturale cui lo scrittore si ispira e al quale rende omaggio nella pièce; estetica e tematica della finzione nella finzione; importanza del tema della guerra; presenza ulteriore della dimensione parabolista-metaforica.

È indispensabile prima di tutto prendere in considerazione i nomi dei personaggi. Riconosciamo Zelda Fitzgerald (1900-1948), scrittrice nonché moglie del più celebre Francis Scott Fitzgerald (1896-1940). Quest'ultimo appare dietro il nome di Pat Hobby. *Alter ego* dello stesso Fitzgerald, Pat Hobby è il protagonista di una serie di racconti in cui lo scrittore narra la sua difficile vita di sceneggiatore di film. Il personaggio di Dorothy Parker ou Simmons è ispirato alla scrittrice, poetessa e giornalista statunitense Dorothy Parker (1893-1967), moglie dell'attore

³⁰⁸ Hans-Thies Lehmann ha introdotto la definizione di 'Postdramatique' per un teatro che non poggia più sulla centralità esclusiva del testo, bensì rivendica la scena come inizio e non come trascrizione di una realtà che le sarebbe esteriore. Non è più dunque necessario convocare le dimensioni tradizionalmente legate al teatro, ciò con l'intento di sollecitare l'immaginazione, di creare associazioni, di ottenere la creazione di un mondo per immagini, che resista ad una lettura interpretativa, metaforica ed univoca: il testo non è più escluso da questo dispositivo, e non è più considerato il supporto unico alla rappresentazione. (Cfr. H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002).

Alan Campbell. Tom Joad è un personaggio del romanzo di John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, da cui è stato tratto un celebre film di John Ford (tradotto in italiano con il titolo *Furore*). Il gioco di rimandi fra Tom e il personaggio protagonista del libro di Steinbeck e del film di Ford è evidente in questo dialogo:

Dorothy. – La vie est drôle... ce que je dis toujours... (*Un temps.*)
Comme dans le livre? Je l'ai lu le livre. Je l'ai commencé, il y avait déjà plusieurs années que j'étais arrivée à Hollywood... Je ne l'ai pas terminé mais j'ai vu le film, c'est presque la même chose... Il y avait un type qui...

Tom. – La même chose. Le même nom. À s'y tromper. [...] ³⁰⁹.

Eve Harrington è un personaggio del film del 1950, *All about Eve* di Joseph L. Mankiewicz. La pellicola tratta del mondo spietato e cinico del cinema hollywoodiano, fatto di invidie e della ricerca del successo ad ogni costo. Margot Channing è il personaggio interpretato da Bette Davies nel film *All about Eve*. Randolph Hearst fu nella realtà un potente imprenditore, editore del giornalismo scandalistico, sposato con l'attrice Marion Davies. Alla di lui figura si ispirò Orson Welles per il celebre film del 1941, *Citizen Kane*.

Il critico Marion Chénétier-Alev ³¹⁰ mette in risalto come il personaggio lagarciano di Hearst arrivi ad incarnare una sorta di identificazione simbolica con la città del cinema, come chiarisce questa citazione dalla pièce:

Hearst. – Il est courant ici de me confondre avec la ville tout entière, de parler de moi lorsque l'on souhaite parler d'Hollywood et de dire "Hollywood" en parlant de moi. Ce que l'on confond aussi... [...] bien souvent, ce sont les qualités et les biens, le résultat du travail et la part du hasard, et des tas d'autres choses encore... S'il est une chose que je souhaite mettre au jour, éclairer et surtout, surtout, remettre à sa place, c'est cette confusion impardonnable qui nous gouverne, cette confusion de la part avec l'ensemble, de l'individu avec la totalité... [...] ³¹¹.

Al contempo, ad Hearst, simbolo stesso di Hollywood, viene attribuita la capacità di rovesciare i valori intellettuali e morali della città, "transformant le réel en imaginaire et le tragique en frivole" ³¹². Gli anni fra le due guerre restano, secondo il personaggio di Hearst, "comme un des moments les plus dansants de

³⁰⁹ J.-L. Lagarce, *Hollywood*, in *Théâtre complet II*, cit., pp. 82-83.

³¹⁰ Cfr. M. Chénétier-Alev, *L'écho sans fin de la guerre*, in «Europe», Jean-Luc Lagarce, cit., pp. 137-138.

³¹¹ J.-L. Lagarce, *Hollywood*, cit., pp. 117-118.

³¹² M. Chénétier-Alev, *L'écho sans fin de la guerre*, cit., p. 138.

l'histoire... ce n'est pas une mauvaise chose... On riait, on riait... Une étape privilégiée pour le rythme...³¹³. Commenta il critico:

On ne voit plus, de la guerre des États et des individus, que les couches successives dont la fiction et les discours médiatiques l'ont recouverte, dans une interminable impossibilité à se dire, tandis que ceux qui essaient de témoigner s'enfoncent dans l'autodistruzione ou sont ignorés³¹⁴.

Marion Davies, attrice, nella realtà fu la moglie di Randolph Hearts. L'imprenditore le fece costruire un teatro, e la favorì nella carriera cinematografica. Karl Rossman è invece il protagonista del romanzo incompiuto di Kafka, *America*. Il personaggio di Karl è una sorta di rappresentante dell'Europa, continente-simbolo, con tutta la sua storia e la sua cultura. Egli ricostruisce, in un modo che confonde realtà e immaginario, tutta una storia che coinvolge popoli del centro Europa, fino a raccontare in modo quasi mitico l'edificazione della città di Praga.

Nel *dramatis personae*, Lagarce inserisce un personaggio muto, La Femme Asiatique, della quale, nella didascalia iniziale, scrive che “*semble attachée à Hearst. Mais elle traîne par là. Elle ramasse les gens ou les verres, elle essaie de faire un peu d'ordre. Elle est la domestique, c'est possible*”³¹⁵. Tale personaggio muto ricorda quello de La Fille de Cuisine della pièce *Les Serviteurs*, e svolge un ruolo simbolico. Se la seconda rappresentava ‘la domestica dei domestici’, La Femme Asiatique reinscrive in seno alla pièce la tematica della servitù e del padronato, dei rapporti di forza interni alla società ed in particolare alle dinamiche di potere presenti in un mondo spietato come quello del cinema hollywoodiano.

Hollywood, uno dei luoghi emblematici dell'America degli affari, risulta metafora di tutto il mondo occidentale dello spettacolo e del capitalismo, quello che Guy Debord ha definito *La Société du spectacle*. Sussiste dunque, anche in questa pièce, seppur in modo più ermetico, una dimensione parabolista. Ciò si evidenzia in particolare, come chiarirò, nel tema delle due guerre parallele, quella reale combattuta in Europa e quella simbolica vissuta ad Hollywood dai protagonisti della pièce.

³¹³ J.-L. Lagarce, *Hollywood*, cit., p. 109.

³¹⁴ M. Chénétier-Alev, *L'écho sans fin de la guerre*, cit., p. 138.

³¹⁵ J.-L. Lagarce, *Hollywood*, cit., p. 56.

Ancora nella didascalia iniziale Lagarce ammette apertamente il gioco tra realtà e finzione (ma soprattutto di finzione nella finzione) presente nel suo testo, e riscontrabile, come appena mostrato, fin dai nomi dei personaggi:

*Les noms réels de certains personnages ou empruntés et imaginaires ne sont que des noms: les personnages peuvent être autres, même si, bien évidemment, ils conservent quelques traits de l'œuvre ou de la réalité dont ils sont issus*³¹⁶.

La pièce si apre con una battuta di Pat Hobby, *alias* Scott Fitzgerald, che riprende immediatamente la questione del luogo sollevata dal drammaturgo nella didascalia iniziale. Il luogo è specificato in modo vago, a metà strada tra Stati Uniti ed Europa, continenti sui quali, come vedremo, si costruisce quella sorta di montaggio parallelo cui ho accennato in precedenza: “Pat Hobby. – ...*Quelque part entre l'ancienne Europe et les nouveaux Etats-Unis d'Amérique... Plus proche toutefois, aujourd'hui, des nouveaux Etats-Unis d'Amérique...*”³¹⁷.

Il personaggio accenna poi ad una instabilità del luogo; infatti la battuta seguente di Zelda chiarisce, seppur con il punto interrogativo, che si tratta di un luogo in transito, una barca sull'oceano tra i due continenti: “Zelda. – Un bateau?...”³¹⁸. Il luogo della rappresentazione scenica sarebbe dunque una nave che solca l'oceano Atlantico trovandosi, simbolicamente, tra Stati Uniti ed Europa³¹⁹.

Lo spirito della cosiddetta ‘Età del jazz’, come viene chiamato il periodo culturale che animarono, tra gli altri, i coniugi Fitzgerald, caratterizzato dalla ricerca di una spensieratezza e di un divertimento vissuto in modo ossessivo che nascondevano invece tensioni e malesseri all'interno della società americana tra le

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ivi*, p. 57.

³¹⁸ *Ibidem*. Faccio notare subito l'utilizzo, anche nell'*incipit*, dei tre punti di sospensione, un marchio della scrittura lagarciana. Essi, mi pare, contribuiscono a questa idea di movimento, di transito, di instabilità in cui si trovano i protagonisti di *Hollywood*. Anche il *découpage* tra le sequenze che costruiscono la pièce è evidenziato dall'ormai consueto segno (...).

³¹⁹ Nello stesso anno della scrittura di *Hollywood*, il 1983, Federico Fellini ha girato *E la nave va*, film della finzione pura rivelata al pubblico, dell'onirico e dalla portata simbolico-metaforica. Vi si narra il viaggio su una nave da parte di un gruppo composto di artisti e personaggi bizzarri che devono disperdere nel Mediterraneo le ceneri di una nota cantante, intorno agli anni Venti. Film mortifero e angoscioso, gioioso e allegro insieme, mescola vari livelli di toni e di strati interpretativi possibili, mi verrebbe da dire al pari della pièce lagarciana. Il film gioca inoltre con una sorta di reinterpretazione delle cause che portarono allo scoppio della Prima Guerra Mondiale.

due guerre mondiali, è il sostrato ambientale che Lagarce inserisce come sfondo alla pièce:

Dorothy. – [...] Nous ferons la fête. Rien d'autre à faire que cela, durant la traversée. Nous ferons la fête et nous attendrons... On dansera.

(*Elle esquisse le pas. Une valse.*)

Un, deux, trois... Un, deux, trois... [...] ³²⁰.

Ciò che Lagarce concepisce in *Hollywood* è anche una sorta di omaggio all'opera e alla vita dei due coniugi Fitzgerald, oltre che al momento storico-culturale³²¹ in cui vissero, i cui echi e la cui influenza sono ben presenti nella materia trattata dalla pièce. Uno spirito in bilico tra ambizione, speranza, disillusione, fallimento e disperazione caratterizza i personaggi lagarciani di *Hollywood*.

La vera protagonista della pièce mi pare essere Zelda, cui Lagarce dedica una particolare attenzione, e forse un certo affetto, come a voler esaltare la figura più problematica, tormentata ed irrisolta della celebre coppia. In un monologo iniziale, la stessa Zelda si lamenta di molte inesattezze e falsità raccontate in libri a lei dedicati e in tesi universitarie. Si concretizza qui un altro elemento tipico del postmoderno, ovvero l'ironia all'interno del gioco di fusione tra realtà e immaginario:

Zelda. – Dans l'ouvrage que nous consacra... et à moi, tout particulièrement... la poétesse anglo-saxonne Nancy Mitford... Milford... et dont les grandes lignes ont été reprises dans un nombre incalculable de thèses universitaires traitant le même sujet... il y a bien évidemment une certaine part d'inexactitude, née de la méconnaissance... (le temps qui sépara les événements de leur relation ou encore, la mémoire défaillante des témoins perdus sans fin dans une volonté naïve de préciser sans cesse les détails les plus futiles...)... Tout cela est compréhensible, mais un grand nombre de ces erreurs sont malheureusement volontaires. [...] De nombreuses descriptions sont des contre-vérités stupides et opportunistes et

³²⁰ J.-L. Lagarce, *Hollywood*, cit., p. 57.

³²¹ Élisabeth Bouzonviller, nel suo libro dedicato allo scrittore americano, afferma: "Fitzgerald met en scène une Amérique festive qui se défoule après les tensions de la Grande Guerre; mais derrière les lampions, les accents joyeux de «musique jaune cocktail» et le frémissement érotique des robes de soirée diaphanes et pailletées, se devinent les échos grinçants de «la chaleur, la sueur et la vie». Imprégné de la lecture apocalyptique du *Déclin de l'Occident* de Spengler, Fitzgerald présente une société en crise. Derrière le vernis policé de son univers littéraire, se dissimule une violence impitoyable. Il met en scène un théâtre de la cruauté et esquisse un monde dangereusement quadrillé de limites sans cesse frôlées et transgressées. Plus que l'écrivain de la fête, il est celui du désordre incontrôlable et des ténèbres troubles et effrayantes". (Cfr. E. Bouzonviller, *Francis Scott Fitzgerald*, Belin, Paris, 2000, p. 69).

la plupart des paroles rapportées, (certaines auraient été prononcées dans une intimité telle qu'on les imagine mal divulguées)... la plupart des paroles rapportées, tant de Francis Scott que de moi, ne sont que des faux malhonnêtes et sordides...³²².

Il racconto di Zelda si costruisce principalmente sul ricordo della sua vita con Francis Scott. Acquista dunque valore, anche in *Hollywood*, uno dei principi estetici lagarciani per eccellenza, ovvero il racconto a partire dalla memoria di un passato, il quale, per definizione, non potrà che essere, come sempre in Lagarce, una commistione di realtà e immaginazione. L'elemento biografico vero, relativo alle vite di Zelda e Francis Scott, è comunque presente nella pièce:

Zelda. – À vrai dire, je n'ai pas le souvenir que durant les dix premières années de cette histoire, quel que soit ce qu'on ait pu raconter par la suite, ici ou là... à vrai dire, je n'ai pas le souvenir que nous ayons, Francis Scott et moi, fait autre chose que d'interminables traversées de l'Océan, portant d'un bout à l'autre du Monde quelques pauvres petits feuillets dactylographiés, les monnayant contre tout cet argent que nous nous empressions, autant que les moyens de transport le permettaient, d'aller dépenser dans les hôtels de luxe de la Riviera...

Tout cela, ce temps, cette époque, les dix années qui suivirent la première guerre comme un lancinant mal de mer...³²³.

[...]

Zelda. – C'est un fait admis, nous fréquentions la meilleure société du moment... la plus riche, c'est ce que je veux dire, je ne me trompe pas là-dessus... [...]³²⁴.

In un breve dialogo, Zelda e Pat/Scott si rivelano come attori-personaggi della finzione che è la pièce cui partecipano come protagonisti, *Hollywood*. Inoltre la donna si rivolge a Pat con l'appellativo di Scott, rivelando in modo evidente l'identità del personaggio, Francis Scott Fitzgerald. Si riafferma dunque l'estetica lagarciana della rappresentazione svelata, dei personaggi-attori che non fingono di ignorare di essere interpreti a teatro o creazioni fittizie di un'opera immaginaria, né di non sapere ciò che dovrà loro accadere:

Zelda. – Scott?

³²² Ivi, pp. 58-59. Faccio notare come alcune considerazioni di Zelda che commentano quanto detto, forse da rivolgere al pubblico rompendo la continuità del racconto e l'illusione scenica, vengono indicate da Lagarce all'interno di una parentesi, a sottolineare ancora una volta l'importanza dell'aspetto tipografico dei testi del drammaturgo.

³²³ Ivi, p. 61.

³²⁴ Ivi, p. 62.

Pat. – Oui.

Zelda. – Sont-elles bientôt terminées les dix premières années?... Est-ce le temps, désormais, de gagner la Suisse?...

Pat. – Non. Je ne crois pas non plus. Pas encore³²⁵.

La finzione nella finzione è l'elemento portante che caratterizza strutturalmente e tematicamente la pièce. Si potrebbe pensare che i personaggi di *Hollywood* siano attori di un film (e della pièce stessa), come anticipato, confermando la complessa forma drammaturgica lagarciana dell'attore-personaggio già svelata in altri testi:

Pat Hobby. – Dès le début du film, il y a cette fille... On ne voit qu'elle. Comment dit-elle qu'elle se nomme?... je ne sais plus déjà... un nom d'ici, un nom de ce continent... Dorothy Parker, Parker ou Simsons... [...] Elle vient d'un de ces pays... pays d'une province lointaine... pays imaginaire d'Europe centrale, je ne sais où... personne ne sait... [...] ³²⁶.

Un altro elemento caratterizzante molteplici livelli di finzione all'interno della pièce viene da un passaggio grazie al quale è lecito supporre che Pat Hobby, personaggio che nei racconti di Fitzgerald incarna uno sceneggiatore ingaggiato da uno studio hollywoodiano, stia riflettendo sulla protagonista di una sua sceneggiatura per un film. Tutto risulta incerto, come è incerto anche il nome del personaggio femminile di Dorothy Parker (Parker o Simson?). Inoltre, tale personaggio esiste sia nella pièce di Lagarce, che nella sceneggiatura del film di Pat Hobby/Scott Fitzgerald. Si evidenzia dunque una serie di scelte formali in stile postmoderno della finzione all'interno di un'altra finzione, dello statuto indefinito dei personaggi la cui identità gioca su molteplici registri in un'ambigua connessione tra realtà e immaginario:

Pat Hobby – [...] Le film, c'est le récit de toutes des étapes. Une histoire facile à suivre, logique, simple... [...] Le sujet, c'est cela: l'évolution qu'elle connaît, cette montée dans la société du moment, parallèlement à l'histoire du Monde, sans qu'elle le veuille vraiment toutefois [...] ³²⁷.

³²⁵ Ivi, pp. 89.

³²⁶ J.-L. Lagarce, *Hollywood*, cit., p. 58.

³²⁷ Ivi, p. 59.

In una lunga battuta, Pat Hobby, parlando di sé, rivela la propria professione di sceneggiatore (come il protagonista dei racconti di Fitzgerald), e conferma questo gioco intertestuale di finzione nella finzione, di personaggio fittizio ‘al quadrato’ confuso con la persona reale: Pat Hobby è un personaggio nella pièce di Lagarce, che rimanda al personaggio dei racconti di Fitzgerald. Dietro la sua identità si rivela lo scrittore americano stesso. Pat prende infatti lo stesso Fitzgerald come modello di autore che, non avendo idee, inizia a scrivere storie su uno sceneggiatore in crisi creativa:

Pat. – Moi.

[...]

Lorsque je suis entré au département des scénarios, je ne faisais rien. On me donna une table et une machine à écrire automatique et rien d'autre. On me laissa en paix. Je suis resté là, à ce poste, près d'une année, à chercher des idées, trouver des idées. *Histoires*. On ne me payait pas très bien [...]. Le peu que j'écrivais à cette époque avait déjà été produit et tourné quelques années auparavant, et leur suite aussi, et leur contraire également. Ce que je proposais n'était que souvenir de ce que j'avais vu, «avant»... [...] Un jour, et ce fut un jour de grande joie... un jour, j'ai eu une excellente idée, ce que je croyais une excellente idée, une idée de quelques millions de dollars... «L'histoire d'un scénariste qui ne trouve aucune idée de scénario et qui propose comme scénario la vie d'un scénariste qui ne trouve rien...».

Eve. – Ils en ont fait un film?

Pat. – Non. C'est aussi une étape normale, à ce qu'on m'a dit. Tout le monde, un jour ou l'autre... même les plus grands... Fitzgerald a écrit cela au moins une trentaine de fois [...] La dernière histoire: l'histoire de tous ces gens qui n'ont plus rien à dire et qui le disent malgré tout...³²⁸.

Tema ricorrente in *Hollywood* è quello del personaggio che viene scelto per interpretare se stesso in un film. In questa battuta, Hearst si riferisce a Zelda e Scott:

Hearst. – Elle joua en quelque sorte... c'est une drôle d'idée, je ne sais pas qui en est à l'origine... elle joua, et son mari fit de même, son propre rôle dans un film de Marion Davies, qui de toute façon ne fut jamais terminé... ou n'eut aucun succès... [...] ³²⁹.

Tutto a Hollywood può diventare film, qualsiasi storia reale può essere ridotta a finzione, tutto può essere inglobato, ‘tritato’ dalla macchina dello show business

³²⁸ Ivi, pp. 111-112.

³²⁹ Ivi, p. 76.

all'interno di una società dello spettacolo. Mi sembra questo il tema portante della pièce. I personaggi di Dorothy, Tom e Eve offrono l'impressione di stare partecipando alle riprese di un film di cui sono però le comparse. Essi ricevono delle indicazioni su come muoversi e su cosa fare quando sono inquadrati dalla macchina da presa. Il luogo su cui appaiono muoversi potrebbe essere dunque un set cinematografico. Lagarce gioca ancora con il raddoppiamento dei livelli di finzione:

Tom Joad. – Moi. Je reste là appuyé au bastinage, à regarder l'Océan, à battre doucement le rythme, avec désinvolture, et sourire (surtout ne pas oublier cela... recommandations qu'ils me firent... surtout ne pas oublier de sourire)... sourire lorsque l'attention se porte sur moi, à peine, lorsque c'est près de moi que cela se passe...

[...]

Eve. – Moi, la même chose, je restais là, appuyée au bastinage, à sourire machinalement lorsque l'attention portait sur moi...

Tom. – Ce qu'on disait encore... cela nous fit rire (et longuement parfois on nous demandait de regarder sans bouger une fausse mer de l'autre côté du décor et d'attendre ainsi de dos...). Cela nous faisait rire: «N'était-ce pas l'essentiel de nos vies: nous faire remarquer?»³³⁰.

Anche il personaggio di Eve Harrington appare come una figurante che partecipa alla realizzazione di un film. Essa si trova talmente lontano dall'azione principale da non sapere di che cosa parla la trama della pellicola. Si instaura e si rafforza la confusione tra realtà e immaginazione: il personaggio stesso sembra quasi affermare di aver difficoltà a trovare un limite tra vita e finzione. Pare che il mondo del cinema abbia inglobato completamente i personaggi e la percezione che essi hanno della realtà. La loro ossessione di raggiungere la fama e il successo, al pari della finzione cinematografica, è come se avesse preso possesso della loro identità:

Eve. – Durant cette longue scène du repas sur le bateau. «Qu'est-ce que je faisais?...» Sourire, ne pas cesser de sourire, et danser à vingt mètres à peine de l'action principale...

Ce que raconte le film, je n'en suis pas sûre. Il m'arrive parfois de confondre.

[...]

³³⁰ Ivi, pp. 58-59.

Eve. – Je me suis revue. Qu'est-ce que j'attends? Qu'est-ce que je semble attendre? La même chose, toujours la même chose, j'imagine... c'est loin aujourd'hui... j'attends, mine de rien, que l'attention se porte sur moi...³³¹.

In un'altra sequenza, Eve è in attesa per l'audizione di un film. In questo dialogo con Hearst, sorge la possibile coincidenza tra la finzione della pièce di Lagarce con quella del film all'interno della pièce stessa. Il personaggio di Eve, che si riconosce come personaggio di finzione di *Hollywood*, pare confondere la pièce con il film che la pièce narra e allo stesso tempo mette in scena. Sembra che vi sia una strana coincidenza o una sovrapposizione tra la pièce *Hollywood* e il film *The Floridora Girl* di Harry Beaumont, citato da Hearst:

Eve. – Mon nom est Eve Harrington et je suis là pour l'audition.

[...] «évidemment, je n'ai jamais rien tourné, pas une seule scène, absolument... sinon, cela va sans dire: pourquoi attendrais-je aussi longtemps?» (*Un temps*.) J'en ai entendu parler. Vous cherchez d'autres encore... amies et relations de Marion Davies pour ce film...

Hearst. – *The Floridora Girl* de Harry Beaumont.

Eve. – Y a-t-il beaucoup d'autres filles, comme moi, ailleurs... je ne sais pas... dans d'autres pièces...?³³².

Da registrare è la presenza del tema della guerra³³³, tema maggiore e ricorrente nell'opera lagarciana. In *Hollywood*, questo si evidenzia come particolarmente importante in quanto la guerra mondiale, come fatto storico autentico, offre un contesto reale, sullo sfondo, su cui il drammaturgo concepisce la pièce e inserisce i personaggi:

Pat Hobby. – L'année qui suivit la première guerre en Europe.

«Qu'est-ce qu'il y a à en dire?» C'est une sorte d'année pour rien, c'est l'idée qu'on en garde. C'est juste après la guerre, c'était juste après la guerre, c'est l'idée qui nous en restera, je présume, et rien d'autre. Un temps de repos, une pause dans le cours du Monde. C'est l'année de signature du

³³¹ Ivi, pp. 68-69.

³³² Ivi, p. 74.

³³³ Sul tema della guerra, ma anche della rivoluzione, si sofferma in modo approfondito Marion Chénétier-Alev: "Jean-Luc Lagarce écrit sur fond de guerre. Des vingt-quatre pièces publiées [...] dix-sept abordent ce thème, dont douze dans les deux premiers volumes [...], les deux derniers volumes se partageant équitablement [...] entre les œuvres qui mentionnent explicitement le sujet, et celles qui l'ont interiorisé" (Cfr. M. Chénétier-Alev, *L'écho sans fin de la guerre*, cit., p. 134). Il critico afferma che tale tema "fait du théâtre de Lagarce un théâtre sociologique autant que politique" (Ivi, pp. 135-136). Riprenderò il tema della guerra nel corso dell'analisi di *Nous, les héros*, nel quarto capitolo.

traité de... qu'est-ce que ça fait?... Karl parla souvent de ça... La signature d'un traité consacrant la réalité d'un État imaginaire d'Europe centrale...³³⁴.

Il tema della guerra era legato a quello della rivoluzione in pièces precedenti: *Voyage de Madame de Knipper vers la Prusse Orientale* e in *Noce*. Il drammaturgo associa lessicalmente guerra e rivoluzione: tuttavia, là dove il termine 'rivoluzione' rimanda il lettore a degli avvenimenti storici precisi, 'guerra' è impiegato in termini generici, dunque, direi metaforici, e sembra rinviare ad una costante dell'attività umana:

En témoigne *Hollywood* qui, par la bouche du personnage Karl Rossmann exporté de *L'Amérique* de Kafka, entreprend de livrer une synthèse du «destin compliqué de l'Europe» et en particulier de l'histoire de Prague [...]. L'œuvre marque ainsi une nette intensification des occurrences de ce mot, qui supprime définitivement celui de révolution, et continue d'apparaître comme un refrain entêtant dans *Histoire d'amour (repérages)* et *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, enfin dans les deux versions de *Nous, les héros*. [...] La transition s'effectue dès *Le Voyage de Madame Knipper*, qui rapporte comment la guerre s'est emparée du pays à l'insu de la population [...]. Cette étrange métamorphose annonce une intériorisation de la guerre que vont confirmer les œuvres suivantes. La guerre, en tant qu'événement historique, reste si présente que la récurrence du terme occupe désormais l'une des bases rythmiques du texte. [...] *Hollywood* dramatise ce dédoublement en établissant un parallèle entre les trajectoires des personnages luttant pour conquérir la gloire dans la Capitale du cinéma, et celle de l'Europe entre les deux guerres mondiales. Le traitement est efficace: on ne saura rien de la guerre présente sur tous les plans, ou si confusément. Tout devient objet de fiction: l'Histoire passée, les deux conflits mondiaux qui ravagent l'Europe, les individus eux-mêmes. De la guerre, on ne voit déjà plus que des films, tandis que la presse prend décisivement le pouvoir, et la confusion entre réalité et fiction s'installe au cœur des personnages puisqu'il est devenu si courant, à Hollywood, de tirer un scénario de la vie des gens, en leur faisant jouer dans le film leur propre rôle³³⁵.

Si assiste ad un parallelo tra la guerra europea e quella metaforica vissuta ad Hollywood dai personaggi della pièce, individui che si battono per l'affermazione personale nel mondo del cinema. È come se lo scrittore concepisse una metafora secondo cui il vecchio continente simboleggia il luogo dei conflitti e delle affermazioni sociali, mentre l'America rappresenta il luogo dell'individualismo e del successo personale. Sono due modi, comunque, di dire il tema della guerra e

³³⁴ Ivi, pp. 63-64. Ritroviamo l'uso di una frase che si pone come titolo di una narrazione o di un episodio: anche questo può ormai essere considerato un elemento tipico della scrittura lagarciana.

³³⁵ Ivi, pp. 136-137.

dell'eterno conflitto tra gli individui, della condizione universale dell'esistenza umana. Il personaggio di Karl ricostruisce nell'arco della pièce tutta una storia di popoli slavi, in cui immaginario e realtà si confondono, storia fatta di guerre e conquiste di territori:

Karl. – C'est de l'histoire ancienne... tout cela dure un certain temps... Plus tard, beaucoup plus tard, c'est le tour des Hongrois... un peuple du Nord dont personne n'avait entendu parler... [...] ³³⁶.

Karl. – J'en étais resté aux Hongrois... Les Hongrois, donc, réduisent leurs ennemis en cendre et fumée et s'installent dans la moyenne plaine du Danube...

Ce qu'il reste des Slaves... [...] s'associèrent pour diverses raisons... l'opportunisme, c'est vrai, et la séduction... aux Tchèques, peuple associatif par excellence...

Ils prennent tous ensemble place en Bohême, plus au sud, encore... C'est un endroit agréable... ³³⁷.

Karl. – Deux frères furent désignés rois et exerçaient chacun leur tour. Ils étaient très différents l'un de l'autre, il aurait fallu le prévoir et tant le prince Venceslas était aimable et gentil avec ses voisins, tant le second, Boleslav le Cruel, comme son nom l'indique... ³³⁸.

La sua narrazione giunge poi alla fondazione della città di Praga, simbolo forse positivo di possibile tregua dei conflitti o di rinascita. Praga è inoltre la città di Kafka, creatore originario del personaggio di Karl, come anticipato:

Karl. – [...] la princesse Libusa construisit de ses propres mains, pour une raison inconnue, la ville de Prague [...] ³³⁹.

Karl. – Très rapidement, la ville de Prague devint trop petite, envahie par les immigrés... [...] Les Tchèques et les Allemands... la ville de Prague, quant à elle, se trouvait toujours au milieu... Les Tchèques et les Allemands aussitôt commencèrent à se battre, avec pour unique raison, semble-t-il, la volonté de changer [...] ³⁴⁰.

Karl. – [...] L'empereur Joseph deuxième hérita des trois villes, Mala-Strana, Karlstadt et Prague [...] et afin surtout de simplifier, il décida de réunir en une seule les trois villes et de lui donner le nom unique de ville de Prague [...] ³⁴¹.

³³⁶ Ivi, p. 71.

³³⁷ Ivi, p. 79.

³³⁸ Ivi, p. 81.

³³⁹ Ivi, p. 101.

³⁴⁰ Ivi, pp. 103-104.

³⁴¹ Ivi, p. 124.

Il personaggio di Karl sarà ripreso in una delle ultime pièces di Lagarce, *Nous, les héros*. Oltre che con il romanzo di Kafka, il gioco intertestuale Lagarce lo costruisce anche all'interno della propria opera. In *Nous, les héros*, in cui i protagonisti sono indicati palesemente come degli attori di una compagnia teatrale, nel finale della pièce Karl parte, lasciando la sua famiglia, troupe itinerante nel Centro-Europa, per raggiungere Chicago o, più genericamente, l'America. Esiste dunque una continuità di questo personaggio, di cui però *Hollywood*, scritta precedentemente, costituisce all'inverso una sorta di seguito.

3. L'Intimo e il Mondo

3.1 *Histoire d'amour (repérages)*: mise en abyme e influenza decisiva del teatro di Marguerite Duras

Scritta nel 1983, *Histoire d'amour (repérages)*³⁴² è una pièce strutturata con un prologo, una prima, seconda, terza parte ed un epilogo, in cui troviamo tre personaggi, una donna e due uomini, denominati, La Femme, Le Premier Homme e Le Deuxième Homme³⁴³. La trama potrebbe essere riassunta così: i tre personaggi, un tempo uniti da un forte legame, ripercorrono alcune fasi del loro passato comune e raccontano a turno il proprio punto di vista sulla loro storia. Le

³⁴² La pièce conosce una seconda versione nel 1991. Questa si presenta come una vera e propria riscrittura della prima: vi vengono conservati infatti gli stessi personaggi, lo stesso materiale a livello di trama e di atmosfera. Essa risulta più snella nella struttura, giocando fortemente in modo postmoderno con il rivelare gli elementi strutturali del testo, ed optando per una scrittura in versetti. Jonathan Châtel e Sandrine Le Pors propongono che la seconda versione di *Histoire d'amour* rifletta l'influenza su Lagarce dei *Fragments d'un discours amoureux* di Roland Barthes, lettura attestata dal drammaturgo nei suoi diari. I due critici sostengono di individuare una sensibilità stilistica comune alle due opere, "celle d'écritures à l'épreuve d'une situation limite du langage qui est celle de la situation amoureuse". (J. Châtel, S. Le Pors, «*C'est donc un amoureux qui parle et qui dit*» – «Des Fragments» de Roland Barthes aux «Chapitres» de Jean-Luc Lagarce, in AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, cit., p. 111). Nella sua opera, Barthes volge la propria scrittura verso una nuova forma di *dramaticité*. Scrive infatti nella prefazione, in cui egli fa appello ad un 'metodo drammatico': "De là la choix d'une méthode «dramatique», qui [...] repose sur la seule *action d'un langage premier* [...]. C'est un portrait, si l'on veut, qui est proposé; mais ce portrait n'est pas psychologique; il est *structural*: il donne à lire une *place de parole*: la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureuxment, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas". (R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 13. Corsivi miei). Jean-Pierre Sarrazac ha evidenziato il carattere fortemente teatrale del testo barthesiano, "hybride d'essai et de fiction", che possiede "les qualités structurales d'une œuvre dramatique", la quale si situa "du côté de la simulation au présent d'un échange conflictuel, du côté d'une parole-action et, même, d'interaction". (J.-P. Sarrazac, *Critique du théâtre*, Belval, Circé, 2000, p. 123). Sulla teatralità e l'ibridazione del testo barthesiano, oltre all'inserzione di un soggetto autobiografico: "Ce qui va se passer d'extraordinaire avec *Fragments d'un discours amoureux* [...] c'est la réabsorption de la théâtralité par le théâtre, le retour du théâtre au sein de l'écriture barthesienne et, d'une certaine manière, le retour de Roland Barthes au théâtre. [...] Dans les années soixante-dix ou quatre-vingts, monter *Fragments d'un discours amoureux* allait tout à fait dans le sens de l'engouement pour le «théâtre-récit» et de la pratique vitézienne consistant à «faire théâtre de tout» [...]. Voici que fait irruption dans le discours barthesien sur le théâtre [...], un *sujet autobiographique* [...]. Dans ce livre, le choix d'une dramaturgie de la subjectivité, l'enchâssement du théâtre dans une forme délibérément romanesque correspondant, chez Barthes, à un nouvel usage de la théâtralité et, plus largement, à un nouveau pacte avec la littérature. [...] il organise – et, cette fois, pour *son propre compte*, comme Duras le fait à la même époque dans des textes à entrées multiples (scène, film, lecture) – la confluence du théâtre et du récit, du drame et du roman". (Ivi, pp. 118-120).

³⁴³ Marianne Bouchardon propone che *Histoire d'amour (repérages)* sia una riscrittura di *Bérénice* di Racine. Il trio formato da due uomini e una donna nella pièce di Lagarce ricalca il triangolo composto da Titus, Antochius e Bérénice; il riferimento al fiume, oltre che la struttura in cinque parti, sul modello dei cinque atti classici, tessono un legame, in effetti, con la tragedia raciniana. Cfr. M. Bouchardon, «*Sur les cimes de la grande forêt racinienne*» - «*Histoire d'amour (repérages)*» et «*Histoire d'amour (derniers chapitres)*», in AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, cit.

Premier Homme è uno scrittore che sembra guidare la ricostruzione della trama sotto forma di un libro o una pièce da scrivere. I tre si separano, la donna va ad abitare in un altro paese dove conosce un altro uomo che per qualche tempo diventa il suo amante. Nel frattempo esplose la guerra. Il secondo uomo diventa architetto, la donna cantante. Il primo uomo continua a scrivere la loro storia. Il secondo uomo e la donna vivono insieme, ma non riescono a parlare del loro amico: essi attendono che sia di nuovo possibile.

Il nodo della pièce può essere riassunto come il percorso all'indietro nel tempo da parte dei protagonisti, sulla loro storia affettiva, vissuta anni prima³⁴⁴. Questo processo di ricordo, di ritorno sulla loro storia comune, si confonde con la struttura-scrittura stessa della pièce, in un procedimento chiaro e fortemente strutturato di *mise en abyme*: i personaggi-attori della pièce sono gli stessi protagonisti-narratori della storia raccontata³⁴⁵.

Per aiutare il lettore ad orientarsi mi pare utile, innanzitutto, affrontare la pièce dall'interno, per poi procedere ad un'analisi più accurata dei contenuti tematici e della forma drammaturgica. Nel prologo, prende la parola Le Premier Homme, il quale afferma che la storia si svolge di notte, e che protagonisti sono due uomini e una donna. Viene evocata l'immagine notturna di una città dalle luci spente, di strade, in cui l'uomo cammina dopo aver lasciato la propria abitazione. È lecito pensare che sia la casa dove i tre hanno vissuto insieme. Egli dichiara la sua intenzione di partire, di non tornare più, che la loro storia insieme è finita:

³⁴⁴ Sulla seconda versione di *Histoire d'amour*, il critico Marie-Isabelle Boula de Mareuil analizza il tema del "jouer à «avant»", che accomuna i due testi, affermando che la pièce inizia là dove il dramma sembra concluso. I personaggi "se sont depuis longtemps séparés. Pourtant, tout est encore à jouer et «l'histoire d'avant» à rejouer". Essi sono imprigionati nella loro storia; la loro parola non farà altro che esprimere questo loro imprigionamento. Preceduti dal loro passato, essi fanno l'esperienza "des différentes modalités de passage de leur passé". Il passato "joue et met en crise l'écriture d'un drame dont les personnages ne sont plus agissants au présent, mais agissent et joués par leur propre passé". L'impossibilità del dire è legata all'impossibilità di ricordare, o meglio ad un rievocare un passato che è sempre diverso, sempre in mutazione all'interno della narrazione stessa: "Détachés et libérés de l'exercice d'une remémoration inachevable, ils rejouent une histoire qui est non seulement à écrire, mais aussi et toujours à réécrire. En effet, l'histoire ne finit jamais de passer: elle est toujours en train de s'écrire. Les personnages ne sauraient donc trouver un seul commencement ou une seule fin à un passé qui leur échappe". Cfr. M.-I. Boula de Mareuil, *Rejouer l'histoire d'avant: étude des 'Serviteurs' et d'Histoire d'amour (derniers chapitres)*, in AA.VV., *Problématique d'une œuvre*, cit., p. 113, 128.

³⁴⁵ La *mise en abyme* si collega ma allo stesso si differenzia dal concetto di metateatro: "En fait la *mise en abyme* [...] est une figure littéraire qui ne ressortit pas exclusivement au domaine du théâtre, et qui, d'ailleurs, est fort à la mode dans la littérature romanesque du XXe siècle, et particulièrement dans le roman français des vingt dernières années". Essa designa "un *dédoublement structurel* [...] c'est-à-dire une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchâssée". (Cfr. G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*, cit., p. 13).

Le Premier Homme. – Une nuit... lui, le premier homme... c'est l'histoire de deux hommes et d'une femme.

[...]

Le Premier Homme. – [...] il marche dans l'obscurité, à travers les rues... On ne sait pas pourquoi la ville tout entière est éteinte... [...] il pense dans sa tête qu'il ne reviendra pas, que toute cette histoire est terminée...³⁴⁶.

Lagarce crea l'immagine poetica, solitaria e notturna di una città che appare spopolata. La narrazione procede esprimendo dei dubbi, dettati dalla difficoltà del ricordo, ma soprattutto delle possibili alternative delle trame narrative:

Le Premier Homme. – [...] Peut-être... il ne comprend pas... peut-être qu'il n'y a plus personne... tous les habitants seraient partis sans qu'on le sache, sans qu'on nous le dise... ils seraient enfuis sans prévenir... ou bien encore, ils dorment, cela aussi est possible... ils dorment et se taisent... [...] ³⁴⁷.

Si respira un'atmosfera piuttosto malinconica nella pièce, a tratti disperata. Le Premier Homme pensa al suicidio, a gettarsi nel fiume. La sua passeggiata verso il corso d'acqua sembra suscitare in lui l'idea per *Histoire d'amour*, un progetto letterario:

Le Premier Homme. – Lui, le premier homme...
Il marche vers le fleuve, on ne dit plus la rivière, il descend vers le fleuve, il ne sait pas ce que cela va être...
Il est malheureux, c'est cela qu'il songe... Cela serait très beau, très élégant de le crier... sans retenue... de le crier, son malheur, dans la ville éteinte... Extrêmement littéraire...
«Histoire d'amour», c'est une histoire littéraire aussi...³⁴⁸.

La Femme suggerisce che la loro sia una storia telefonica. Varie volte la storia è proposta con forme diverse: storia letteraria, libro, canzone, dialogo al telefono:

La Femme. – Il suffit de faire sonner le téléphone. [...] Voilà, je crois, voilà ce qu'il faut faire... Cela serait moins beau peut-être, moins élégant... moins «extrêmement littéraire»... Comme je n'aime pas ça, quand tu parles ainsi!... Lui dire au téléphone... abandonner le fleuve et chercher de la

³⁴⁶ J.-L. Lagarce, *Histoire d'amour (repérages)*, in *Théâtre complet II*, cit., p. 135.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 136.

monnaie au fond de ta poche... Le plus simplement du monde, «Histoire d'amour», ce pouvait être aussi une histoire téléphonique, rien que cela...³⁴⁹.

I tre protagonisti si dividono, ognuno prende la propria strada nella vita. Viene detto che essi si ritroveranno un giorno per raccontare la loro storia, ma nella pièce il processo di ricordare e ricostruire la storia è già iniziato. Si rivela qui per la prima volta in senso durassiano l'importanza del trattamento della temporalità nell'opera di Lagarce. Passato, presente e futuro non sono concepiti secondo una concezione lineare, razionale e distinta del tempo; piuttosto, sembra esserci un perpetuo movimento in avanti e a ritroso della concezione della temporalità che si riflette su quella della narrazione.

Il prologo si chiude con la battuta de *Le Premier Homme* che afferma di stare scrivendo; inizia quella che è denominata 'La Prima Parte'. È come se il personaggio scrittore annunciasse apertamente la fine del prologo, e conducesse lo spettatore all'interno della pièce vera e propria:

Le Premier Homme. – Ensuite, pendant quelque temps, on se quitte. Ensuite, pendant quelque temps, ils se séparent, les deux hommes et la femme. Ils partent chacun de leur côté et ils disent que lorsqu'ils se retrouveront, ils raconteront l'histoire³⁵⁰.

La donna è partita in un altro paese, ed ha conosciuto un uomo, con il quale nasce una storia d'amore. Ma l'attesa del ritorno e del nuovo incontro con i due amici di sempre resta a scandire la sua vita:

La Femme. – Je suis partie. J'habitais dans une autre ville et dans un autre pays. [...] J'attendais le moment où je pourrais revenir ici, dans cette ville, j'attendais le moment où cela serait à nouveau possible, lorsque je n'aurai plus mal, je reviendrai, c'est ce que je me disais...

[...]

Dans ce autre pays, en face de ma maison, il y a un homme qui me regarde chaque jour [...]³⁵¹.

³⁴⁹ *Ibidem*. Nel finale del prologo, si ripropone una diversa forma per presentare la storia, stavolta, come 'storia scritta': "Le Premier Homme. – J'écris. «Histoire d'amour», aussi, c'est une histoire écrite". (Ivi, p. 138).

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ Ivi, pp. 140-141.

Le Deuxième Homme si è spostato solo di qualche chilometro nella stessa città:

Le Deuxième Homme. – Nous sommes partis.
Où est-ce que cela se passe? Un quai d'une gare, là encore, une fois de plus...
Elle, la femme, part très loin, moi, je ne fais que quelques kilomètres à peine, c'est la même ville, comme un quartier de cette ville plus ancienne, autour du fleuve, où nous vivions tous les trois ensemble. [...]
À cette époque là c'est encore la campagne, il n'y a pas de route.
C'est quelques semaines à peine avant que ne commence la guerre³⁵².

Procedimenti metateatrali e metanarrativi³⁵³ vanno di pari passo, di fatto coincidendo:

La Femme. – Sur le quai de la gare, la Femme là aussi, est en retrait, à peine. Elle part. On la voit mal.
Ou encore...
Parfois, je pense que c'est ainsi que cela se passa... [...]
On ne la voit pas. [...]
Et là, je te demande, c'est toi qui sais, et là, je ris peut-être, ou bien [...] peut-être, tu ne me dis jamais rien... [...]

[...]

Le Premier Homme. – Je dis que le livre, nous le lirons ensemble, plus tard, quand tout cela sera arrangé, quand nous aurons moins mal, parce que, ce jour-là, nous avions mal, et plus tard, il faut attendre, cela n'existera plus. Cela ne sera plus qu'un souvenir, a dit quelqu'un, l'un d'entre nous.
J'ai même voulu rire. [...]
Quel âge est-ce j'avais? c'était avant la guerre. Les larmes me sont venues aux yeux et le train aussi qui les emporta, l'autre homme et la femme, ou l'homme seulement...

La Femme. – C'est ainsi que la première partie se termina.
Là aussi, je fais toujours cela, j'ai demandé: «Est-ce que je ris, ou, à peine, imperceptiblement, est-ce que je me laisse aller à cette jolie scène?...»
Là, c'est certain, elle rit³⁵⁴.

³⁵² Ivi, p. 142.

³⁵³ Cesare Segre individua la possibile convergenza tra opera teatrale e composizione di tipo narrativo “in base al fatto incontestabile che ogni testo teatrale narra degli eventi, parzialmente o totalmente immaginari, tra loro connessi”. Cfr. C. Segre, *Narratologia e teatro*, in AA.VV., *La semiotica e il doppio teatrale* (a cura di G. Ferroni), Napoli, Liguori, 1981, p. 15. Si veda anche: A. Marchese, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983.

³⁵⁴ J.-L. Lagarce, *Histoire d'amour (repérages)*, cit., pp. 142-143. Lo stesso procedimento si ripete nella seconda parte, quando La Femme di fatto chiede al primo uomo, al contempo nelle vesti di scrittore della pièce e di regista dello spettacolo, cosa debba fare: “La Femme. – Je ris?... Tu ne me dis jamais... Je ris?... Pour détendre l'atmosphère?... Je ris, j'éclate de rire?...”. (Ivi, p. 145). Significativi sono i continui passaggi tra vari tempi verbali: presente, imperfetto, passato prossimo, passato remoto e futuro.

In tutta la pièce, c'è il rifiuto di qualsiasi motivazione³⁵⁵, la negazione di ogni psicologia del personaggio. Le dinamiche, le ragioni di fondo che muovono i protagonisti, rimangono sempre oscure, o quantomeno non vengono poste in modo evidente; esse semmai sono suggerite, lasciate nello fondo, da ricostruire, se possibile, da parte dallo spettatore³⁵⁶, ma comunque considerate secondarie a tutto il resto, *in primis* alla struttura della pièce. Mai viene rivelato ciò che ha unito i tre amici e per quali motivi si sono separati:

Le Deuxième Homme. – On disait que j'étais responsable, que c'était ma faute.

Au moment où nous nous quittons, et nous ne savons pas pour combien de temps, quelqu'un, l'un d'entre nous dit cela. Il dit que c'est de ma faute.

[...]

Le Deuxième Homme. – Il paraît que l'autre homme a souffert à cause de moi. On le dit³⁵⁷.

La seconda parte della pièce è dedicata soprattutto a Le Deuxième Homme e alla sua storia. Nel frattempo è esplosa la guerra con il paese straniero in cui vive la donna: “La Femme. – [...] C'est avec ce pays qu'éclate la guerre. / Le Deuxième Homme. – [...] Moi, j'ai travaillé”³⁵⁸.

Mentre Le Deuxième Homme diventa architetto, il libro intitolato *Histoire d'amour* cambia: le cose sono raccontate diversamente. Gli incisi (quale “il est écrit cela”) evidenziano il carattere metanarrativo della pièce, come se il personaggio stesse leggendo il libro già scritto della loro storia; egli afferma “mais nous n'en sommes pas encore là”, avendo per un attimo anticipato ciò che avverrà dopo, e dunque rivelando che il personaggio, come da prassi in Lagarce, è già dall'inizio a conoscenza di come si concluderà la storia. La pièce coincide con la storia del libro che viene scritto dai personaggi all'interno della pièce stessa, e la cui redazione ne fa avanzare conseguentemente l'intreccio:

Le Deuxième Homme. – J'ai décidé d'avoir un métier. [...] J'ai décidé que je serai architecte, que je construirai des maisons, des villes, des lieux comme celui-ci.

³⁵⁵ Vedi i concetti espressi da Genette a proposito di *vraisemblance et motivation* in G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

³⁵⁶ Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

³⁵⁷ J.-L. Lagarce, *Histoire d'amour (repérages)*, cit., pp. 143-144.

³⁵⁸ *Ibidem*.

L'histoire d'un architecte.

[...]

Et dans le livre, le livre qui a pour titre «Histoire d'amour», peu à peu les choses changent, elles se racontent différemment. Dans cette nouvelle ville, il est écrit cela, il construit ce lieu, là où nous sommes maintenant. Plus tard [...] mais nous n'en sommes pas encore là³⁵⁹.

Il personaggio de *Le Premier Homme* si vede già morto o nell'atto di scrivere un altro libro. La concezione del tempo in Lagarce si estende dunque oltre la vita. E sull'importanza vitale della letteratura, come sede della verità inespressa, insiste questa frase: “Je dis dans le livre ce que je ne dis pas ailleurs”³⁶⁰.

Nella terza parte di *Histoire d'amour (repérages)*, i personaggi si riuniscono. La donna torna nella città dove viveva con i due uomini. Nel finale, viene detto che *Le Deuxième Homme*, l'architetto, e *La Femme*, divenuta cantante, vivono insieme, ma parlare dell'altro uomo è ancora impossibile. Le loro vite, le loro relazioni sono cambiate. Lo scrittore vive solo nella vecchia città, città di rovine e di ricordi, in parte distrutta dalla guerra: “*Le Deuxième Homme*. – [...] Nous ne parlons jamais de l'autre homme, celui qui écrit maintenant et qui nous manque tant. Nous attendons le moment où cela sera à nouveau possible, parler de lui”³⁶¹.

Nell'epilogo, affidato ad un'unica battuta della donna, si esprime il sentimento del fallimento delle loro esistenze e del fallimento artistico. Il destino dello scrittore viene ancora raccontato nel segno della possibilità narrativa, in una dimensione sempre tra la vita e la morte:

La Femme. – [...] nous étions très loin de ce que nous voulions vivre, très loin de ce qui devait être écrit. Un jour, sans avoir terminé le livre, il meurt dessus, emporté et noyé à la fois. Ou encore, il se laisse, il s'en désintéresse, il raconte autre chose. Il dit que ce n'est pas cela, ce qu'il avait prévu de dire. «*Histoire d'amour*», c'est une autre histoire, à l'origine³⁶².

Gli elementi essenziali che emergono in *Histoire d'amour* riguardano l'ingresso dell'intimo³⁶³, dell'autobiografico³⁶⁴ e della soggettività³⁶⁵ nell'opera

³⁵⁹ Ivi, pp. 145-146.

³⁶⁰ Ivi, p. 149.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ “[...] l'intime se définit comme le superlatif du «dedans», l'intérieur de l'intérieur, le niveau le plus profond du moi, qu'il s'agisse d'y accéder soi-même, ou d'en ouvrir l'accès à un autre (une relation intime). Le discours à la première personne est la forme par excellence de l'intime [...] Le théâtre intime se joue dans une tension féconde entre le moi et le monde, entre le moi dramatique

lagarciana. L'intimo porta con sé l'introduzione del lirico ulteriore elemento di ibridazione all'interno di una scrittura già di per sé miscidata. Tuttavia, l'intimo³⁶⁶ si associa sempre ad una visione e presenza del Mondo, evidenziato nelle due pièces dal tema della guerra. Il tema autobiografico³⁶⁷ del triangolo amoroso rinvia ad un'esperienza vissuta da Lagarce insieme a François Berreur e Mireille Herbstmeyer³⁶⁸, attori della compagnia Théâtre de la Roulotte. Ai due amici attori, il drammaturgo dedica, come si legge in esergo, *Histoire d'amour (derniers chapitres)*.

et le moi épique [...]". (Cfr. AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., pp. 57-58).

³⁶⁴ "La récurrence de certains motifs dans le théâtre lagarcien, tels que le triangle amoureux ou le retour du fils, nourrit chez le lecteur la conviction d'être en présence d'un théâtre autobiographique. Jean-Luc Lagarce lui-même n'a jamais réellement cherché à cacher cet état de fait". (Cfr. J. Valero, *Diarisme et écriture dramatique : du journal à l'espace autobiographique*, in AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, cit., p. 237). Nell'intervista concessa a Lucien Attoun su France Culture nel 1995, lo scrittore confida: "La pente de l'écriture à base de collages ou de références directes à des textes préexistants [...]. Et puis l'autre pente, où je parle de... moi... ou de ce que j'observe... où, donc, je laisse parler des choses plus personnelles...". (Cfr. «Vivre le théâtre et sa vie», cit., p. 7). L'autobiografia si lega in qualche modo alla concezione postmoderna: "La mescolanza di registro e l'ambiguità del genere caratterizzano un gran numero di opere contemporanee in cui la narrazione in prima persona e un personaggio narrante la cui vita ricalca quella dell'autore fanno sì che il lettore si disponga nei confronti del testo come verso un'autobiografia, ma la materia autobiografica, mascherata da varie strategie, vi si trova sospinta ai bordi, chiusa all'interno di una complessa macchina romanzesca in cui risultano in primo piano i problemi della scrittura. Il narratore assume in queste opere un ruolo e una maschera mistificanti; spesso porta lo stesso nome dell'autore ed è lui stesso scrittore, impegnato nella produzione di un'opera che procede attraverso inceppi di varia natura e che alla fine si identifica con l'opera che stiamo leggendo". (Cfr. P. Splendore, *Il ritorno del narratore*, cit., p. 81). Paola Splendore cita il critico Ziegler il quale afferma: "Lo scrittore postmoderno è sempre autobiografico, ma l'autobiografia ha per lui un significato nuovo. Non significa più scrivere della propria vita, bensì esprimere il processo di narrazione man mano che l'autore vi si rapporta. Non solo il testo di finzione può contenere i germi di successive varianti dello stesso testo, ma può influire in maniera diretta sulla vita futura dello scrittore rendendola in un certo senso a sua volta fittizia". (Cfr. H. Ziegler in *Postmodernism as Autobiographical Commentary: «The Blood Oranges» and «Virginie»*. «The Review of Contemporary Fiction», Fall 1983, p. 207).

³⁶⁵ Cfr. J.-P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 2010.

³⁶⁶ J.-P. Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995.

³⁶⁷ La presenza di elementi autobiografici nella scrittura di Lagarce mi è stata confermata da François Berreur, attore, regista, collaboratore di Lagarce fin dagli esordi, e fondatore insieme al drammaturgo della casa editrice Les Solitaires Intempestifs. Julie Valero, riprendendo la definizione di Philippe Lejeune, parla di uno 'spazio autobiografico': "c'est-à-dire le jeu, au sein d'une même œuvre, de plusieurs régimes de textes. L'espace dans lequel viennent s'inscrire les différentes catégories de textes crée un effet de relief original, apte à dessiner une image de l'auteur fragmentée et mouvante, souvent plus proche du réel que ne peut le faire une seule et unique autobiographie". (Cfr. J. Valero, *Diarisme et écriture dramatique : du journal à l'espace autobiographique*, cit., p. 238. Sulla teorizzazione dell'autobiografia come genere letterario, si veda P. Le Jeune, *L'espace autobiographique*, Paris, Seuil, 1975).

³⁶⁸ "Jean-Luc Lagarce leur avait dit: «Je vais écrire quelque chose pour vous»". Cfr. J.-P. Thibaudat, *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, cit., p. 97. François Berreur incarnerebbe nella pièce il personaggio de Le Deuxième Homme e Mireille Herbstmeyer La Femme. Alla dimensione autobiografica della relazione a tre si associa anche il modello letterario costituito dal romanzo del 1953 di Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*.

Come ci ricorda Sarrazac, è Strindberg a dare vita ad una *dramaturgie de la subjectivité*, nella quale “il impose son propre moi sur la scène et devient le premier auteur dramatique à pouvoir déclarer, à l’instar du Rousseau des *Confessions*: «J’ai dévoilé mon intérieur»³⁶⁹. L’intimo può essere definito “comme ce qui est le plus au dedans et le plus essentiel d’un être ou d’une chose, en quelque sorte *l’intérieur de l’intérieur* [...] tourné vers l’extérieur, éversé, offert au regard et à la pénétration de cet autre qu’on a choisi”. Il critico tuttavia avverte:

[...] le théâtre intime, dans l’acception strindbergienne, se situe aux antipodes de tout théâtre intimiste. Celui-ci signifie resserrement, clôture, forclusion de l’action dramatique à la sphère ou à la barrière fantasmagorique de la ‘vie privée’, alors que celui-là implique une aspiration de l’extérieur, aussi bien social que cosmique, par l’intérieur, par l’espace du dedans³⁷⁰.

Egli rivendica dunque per il *théâtre intime*, sì l’ingresso della soggettività e dell’io nell’arte drammatica, ma al contempo sottolinea che intimo non vuol dire spaccatura del teatro dal mondo:

«Théâtres intimes» n’a jamais signifié pour moi théâtre coupé du monde, théâtre en retrait par rapport à la réalité objective; le théâtre intime tel que je l’ai présenté, dans la lignée de l’Intima Teatern de Strindberg, n’a rien à voir avec un théâtre intimiste, domestique, cantonné dans la seule intériorité ou dans les relations privées des personnages. Le «théâtre intime» dans l’acception que j’en donne – de Strindberg à Duras –, se présente, si paradoxal que cela puisse paraître, comme la version actuelle d’un théâtre de la Cité³⁷¹.

Ciò si adatta perfettamente a Lagarce sempre attento, anche in *Histoire d’amour*, a restituire nella sua opera le proprie preoccupazioni per l’attualità, la politica, il sociale. Il tema della guerra è l’emblema, sotto forma di metafora in un contesto poeticamente rielaborato di questa presenza costante all’attenzione per la Città nel suo teatro.

In *Histoire d’amour*, Lagarce apre al lirico, alla presenza poetica del soggetto, fermi restando l’ibridazione estesa fra drammatico e narrativo. Gli incisi romanzeschi si confondono nel cuore dell’enunciazione dei personaggi con indicazioni didascaliche, con pratiche contemporaneamente metateatrali e

³⁶⁹ J.-P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, cit., p. 66.

³⁷⁰ Ivi, pp. 67-68.

³⁷¹ J.-P. Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, cit., pp. 12-13.

metanarrative. La coincidenza tra ciò che è mostrato concretamente sul palcoscenico al pubblico ed il racconto fatto dagli stessi personaggi mi pare il risultato di una filiazione da un certo romanzo postmoderno, in cui la narrazione altro non è che rivelazione di tentativi di scrittura del romanzo stesso, in un gioco ambiguo ed insolubile tra la realtà di uno scrittore che crea la propria opera e la finzione dell'opera medesima che prende vita. In questo tipo di narrativa tema decisivo è il romanzo che rivela la sua struttura e le sue tecniche ovvero la storia della scrittura del romanzo stesso.

Strindberg e Cecov, padri fondatori della drammaturgia lagarciana, maestri dell'intimo, della soggettività e del narrativo, nel loro teatro non si preoccupano del salvataggio delle forme teatrali antiche, genere tragico o «pièce bien faite», ma abbandonano senza rimorsi i loro drammi alle 'perversioni' del romanzo. Il romanzesco nelle loro opere teatrali si rispecchia in una nuova concezione della temporalità, così come di una forma dialogica solo apparente, la quale nasconde in realtà, dietro di essa, l'unica voce dell'autore³⁷².

Cecov è un punto di riferimento assoluto per Lagarce, soprattutto come vedremo a partire da *Retour à la citadelle* e in *Derniers remords avant l'oubli*. Allo scrittore russo, lo si è visto, Lagarce ha dedicato pagine significative nel saggio *Théâtre et Pouvoir en Occident*. L'influenza di Cecov sull'opera lagarciana è nettamente percepibile non solo per la presenza di un 'romanzesco', di una voce unica che ingloba i personaggi e i dialoghi, (personaggi che risultano tutti protagonisti, portando ognuno un punto di vista sulla storia), ma anche per il trattamento particolarmente innovativo della temporalità. In *Histoire d'amour*, si riscontra la medesima impressione di un 'romanzo' interno della costruzione drammaturgica, suggerito dalla presenza di monologhi dialoganti fra loro, dalla

³⁷² “Evoquant, dans une lettre à l'actrice Kommissarjevskaja, *Les Trois sœurs*, Tchekhov annonce avec une certaine jubilation que cette pièce est «compliquée comme un roman». La forme traditionnelle exigeait de l'action, Tchekhov ne nous offre guère, dans ses drames, que de la conversation. Cette action réclamait la concentration, le resserrement, il opte pour la dispersion. [...] Une certaine unité de temps devait être préservée, l'auteur d'*Oncle Vanja* laisse filer les jours, les semaines, les mois entre ses doigts prodigues. Enfin et surtout, l'économie du dialogue était soumise à la progression de la fable vers son dénouement et régentée par les conflits entre les personnages; or le dialogue tchékhovien est de moins suivis et de plus capricants, il prend l'allure d'une juxtaposition de monologues à peine maquillés en répliques. [...] Plus radical encore que Tchekhov, Strindberg fait table rase des formes léguées par la tradition. [...] Mais la modernité du dialogue strindbergien ne se limite pas [...] à donner un reflet de la conversation réelle; elle affecte plus profondément la structure et la dynamique du drame. [...] dans les drames de Strindberg, le dialogue apparent de l'ensemble des personnages tend à devenir le monologue intérieur d'un seul [...]”.(J.-P. Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, cit., pp. 25-27).

presenza, dietro ogni personaggio, di una sola voce, quella dell'autore: in *Histoire d'amour*, Le Premier Homme è un personaggio, *alter ego* del drammaturgo, che scrive una storia. Viene fatto più volte riferimento ad un libro già scritto, il romanzo della storia della pièce, che i personaggi contemporaneamente leggono o partecipano a creare.

Nella pièce, si assiste all'affermazione 'matura'³⁷³ della struttura per *mise en abyme*³⁷⁴. I personaggi-attori-narratori mettono in scena la loro personale vicenda secondo una costruzione collettiva: si realizza una particolare fusione tra il testo scritto e narrato dai personaggi con la rappresentazione sulla scena della medesima storia.

³⁷³ Un primo ricorso alla *mise en abyme* lo si è già riscontrato nell'analisi di *La Place de l'autre*. Definirei la *mise en abyme* di *Histoire d'amour* come 'postmoderna' per differenziarla da quella, più 'tradizionale', realizzata precedentemente in *Ici ou ailleurs*. Nelle due versioni di *Histoire d'amour* mi sembra che la definizione di *mise en abyme* più corretta sia quella fornita da Dällenbach quale *mise en abyme du code* o *textuelle* o *métatextuelle*. La *mise en abyme textuelle* riflette infatti la dimensione letterale del racconto, essa "se donne sans relâche pour objet de représenter une composition" e insiste sulla struttura del testo. La *mise en abyme du code* propriamente detta, o *métatextuelle*, si concentra sulla maniera con cui il testo funziona, insiste sui dispositivi che creano il testo e offre una sorta di *mode d'emploi* al lettore. (Cfr. L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, cit., p. 127).

³⁷⁴ Sulla *mise en abyme* e sui procedimenti ad essa correlati, tornano con frequenza vari critici. Roland Barthes identifica la tendenza autoriflessiva della letteratura contemporanea come un gesto di ridefinizione dello statuto stesso del letterario: "Et précisément, comme interrogation se mène, non pas de l'extérieur, mais dans la littérature même, ou plus exactement à son extrême bord, dans cette zone asymptotique où la littérature fait mine de se détruire comme langage-objet sans se détruire comme méta-langage, et où la recherche d'un méta-langage se définit en dernier instant comme un nouveau langage-objet, il s'ensuit que notre littérature est depuis cent ans un jeu dangereux avec sa propre mort, c'est-à-dire une façon de la vivre: elle est comme une héroïne racinienne qui meurt de se connaître mais vit de se cacher [...]. La vérité de notre littérature n'est pas de l'ordre du faire, mais elle n'est déjà plus de l'ordre de la nature: elle est un masque qui se montre du doigt". (Cfr. R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 107). Anche la filosofia con Foucault e Derrida dedica pagine importanti alla *mise en abyme*. Foucault ne fa non solo un procedimento letterario, ma la manifestazione di un'essenza del linguaggio, tematizzando anche l'idea di una lotta del linguaggio contro la morte: "la limite de la mort ouvre devant le langage, ou plutôt en lui, un espace infini [...]. Le langage, sur la ligne de la mort, se réfléchit: il y rencontre comme un miroir; et pour arrêter cette mort qui va l'arrêter, il n'a qu'un pouvoir: celui de faire naître en lui-même sa propre image dans un jeu de glaces qui, lui, n'a pas de limites". L'identificazione della possibilità di un legame essenziale tra linguaggio, morte e autorispeccamento fa sì che questo divenga l'essenza stessa del linguaggio e della scrittura: "Écrire, pour la culture occidentale, ce serait d'entrée de jeu se placer dans l'espace virtuel de l'auto-représentation et du redoublement; l'écriture signifiant non la chose, mais la parole, l'œuvre de langage ne ferait rien d'autre qu'avancer plus profondément dans cette impalpable épaisseur du miroir, susciter le double de ce double qu'est déjà l'écriture, découvrir ainsi un infini possible et impossible, poursuivre sans terme la parole, la maintenir au delà de la mort qui la condamne, et libérer le ruissellement d'un murmure [...]" (Cfr. M. Foucault, *Le langage à l'infini, Tel Quel*, 15, 1963, pp. 44-53. Si veda anche: M. Foucault, *Le Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966). "Non meno cruciali a tutti i livelli della scrittura e del pensiero sono il concetto e la pratica della *mise en abyme* in Jacques Derrida. Non c'è testo del filosofo che non sia giocato sulla *mise en abyme*, nel senso di rispecchiamento e interferenza reciproca del significante col significato, che mette in scena l'inesistenza di un pensiero, di un 'contenuto' concettuale che possa intendersi come origine al di là del linguaggio e della scrittura". Come in Foucault, nell'opera di Derrida, la *mise en abyme* coincide con l'essenza stessa del linguaggio. (Cfr. D. Izzo, *Il racconto allo specchio*, cit., p. 23).

L'influenza su Lagarce di Marguerite Duras³⁷⁵ risulta decisiva in questa fase della sua evoluzione di artista. Tale influenza si rivela innanzitutto nella manipolazione del tempo della *fabula* e del tempo della rappresentazione. In *Histoire d'amour*, non solo sono in azione il passato e la memoria, ma anche una resa del tempo quasi per *flashback* cinematografici, in un costante dialogo e fusione tra presente e passato. La preoccupazione per il tempo ritorna più volte, tematizzata, anche in alcune frasi dei personaggi che si chiedono “Quel âge est-ce que j'ai?”, oppure “Quel âge est-ce que j'avais?”.

Alla base di questa rielaborazione del senso del tempo vi è, dunque, un dialogo tra romanzo e teatro. A questo proposito, Rykner sottolinea l'importanza del modello della drammaturgia cecoviana³⁷⁶ per la stessa Duras:

Un théâtre qui se bâtit sur un *tempo* jusque là réservé au roman. Un théâtre qui fonde l'ambiguïté d'une réalité prise entre le dire, le mentir et le taire. Un théâtre qui refuse l'échange traditionnel de répliques informatives et pratique une parole incantatoire, à la fois chant et vision. Un théâtre qui rend le silence nécessaire pour que les mots ne soient pas vains. Tchekhov fut l'un des premiers à rendre caduque la contradiction (Roman/Théâtre). Son théâtre apprivoise la durée, en fait sa substance même. La crise [...] ne se présente plus que comme une tentative d'évasion. Faute de pouvoir échapper à l'engluement du temps, les personnages se tuent. On a souvent comparé Duras et Tchekhov [...] ils refusent un temps qui ne coulerait pas de façon lente et continue mais monnaierait arbitrairement l'événement et la péripétie. Qui plus est, le théâtre de Marguerite Duras est en quelque sorte un théâtre de l'anti-crise. Le plus souvent parce que *la crise a déjà eu lieu* (contrairement à l'œuvre tchékhovienne où la crise tend à être l'horizon du texte, par accumulation de la durée). [...] Tous ont, pour ainsi dire, déjà vécu le dénouement. Ce qu'ils viennent éprouver devant nous c'est le silence irrémédiable qui suit la crise proprement dite. [...] De même que la romancière s'est débarrassée de tout recours aux événements, de même le dramaturge repousse tout ce qui viendrait briser le fil rectiligne de la durée³⁷⁷.

³⁷⁵ L'influenza di Duras proprio nel periodo della scrittura di *Histoire d'amour* è testimoniata da Sylvie Simon, amica di Lagarce: “On adorait Duras. Un jour, à la piscine de Besançon, [...] Jean-Luc et moi avons lu à voix haute *Agatha*, je me souviens encore [...]. *Le Ravissement de Lol V. Stein* était pour nous un livre culte”. (Cfr. J.-P. Thibaudat, *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, cit., p. 99). Nella prima versione di *Histoire d'amour* troviamo in esergo una citazione da *Le Navire Night* di Marguerite Duras che recita: “...et puis, plus rien n'est arrivé / Plus rien. / Sauf toujours, partout, ces cris. / Ce même manque d'aimer”. (Cfr. J.-L. Lagarce, *Histoire d'amour (repérages)*, cit., p. 133). Per estensione, nella centralità rivolta alla nozione di tempo, influenze dirette su Lagarce possono essere considerate non solo l'opera durassiana, drammatica e narrativa, ma anche le opere incluse in quella corrente che per convenzione è definita *Nouveau Roman*.

³⁷⁶ Riprendendo così le riflessioni precedenti di Sarrazac, la nozione di temporalità si lega con la crescente dimensione narrativa nel teatro introdotta a partire dalle pièces cecoviane.

³⁷⁷ A. Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman*, cit., pp. 143-144. Corsivi miei. Sulla concezione della crisi come qualcosa di già accaduto, il ponte tra drammaturgia durassiana e lagarciana è facilmente individuabile.

Sulla nozione di crisi come avvenimento già accaduto, il paragone dell'opera durassiana con quella lagarciana mi sembra calzante:

Deux temps s'affrontent alors, le temps intérieur (qui désire l'événement) et le temps extérieur (qui le refuse), le premier cherchant en vain à imposer son rythme au second. De la sorte, Duras module le contrepoint de ces deux temps ennemis. [...] L'écriture finit-elle toujours pour plier ce temps intérieur qui réclame l'événement au temps extérieur qui le refuse. Le temps «réel», temps de l'action, temps du théâtre, temps du spectateur et de l'acteur – ce *moderato* qui rythme toute l'œuvre de Duras – rattrape inmanquablement les personnages et les soumet à sa lenteur. [...] Des corps sont là, corps d'acteurs présents sur une scène, qui vivent le même rythme mécanique de la pulsation du sang du cœur aux veines que le spectateur qui les regarde. Mais dans le même temps ils proposent incessamment, ils exigent incessamment une durée autre, la durée émotionnelle se présentant comme une révolte contre le temps réel, et le temps réel comme une dérision de toute révolte. Duras bouleverse-t-elle la traditionnelle temporalité «dramatique» [...] ³⁷⁸.

È evidente che un'analogia dicotomia-coincidenza tra tempo ³⁷⁹ presente della rappresentazione di fronte al pubblico dei personaggi-attori, e tempo passato della narrazione dei personaggi-narratori si ritrova in *Histoire d'amour*. L'influenza durassiana su Lagarce si prolunga con il tema della morte. Nel teatro della scrittrice si assiste ad un dialogo, come in un tempo sospeso, tra la vita e la morte. Contemporaneamente la morte si lega ad un'intimità amorosa. Spesso i personaggi messi in scena da Duras sono degli amanti che si battono tra la vita, la morte o la malattia. Jean-Pierre Sarrazac, che qualifica il teatro durassiano di teatro-testamento, afferma:

Que la scène de théâtre découpe un espace transitionnel et transactionnel entre la vie et la mort, aucune dramaturgie mieux que celle de Marguerite Duras n'en apporte la démonstration. [...] le théâtre de Duras nous rappelle qu'il existe un achéron, un lieu de passage et de commerce entre la rive des vivants et celle des morts, entre le monde visible et le monde invisible. [...] chez Duras, [...] le contact avec la mort se transmue instantanément en

³⁷⁸ Ivi, pp. 145-148.

³⁷⁹ Sulla centralità del tempo anche nelle opere romanzesche durassiane, che Lagarce ha in parte certamente letto: “[...] c’est le temps, plus que l’introspection, la réflexion ou les propos échangés, qui impose finalement une solution ou permet que se dégage une vérité; l’importance d’une durée pure, nue, sans événements vraiment déterminants, mais grâce à laquelle les distances entre les êtres se combent peu à peu, puisque par elle l’amour mûrit et qu’un sens vient ainsi au monde”. (Cfr. J.-L. Seylaz, *Les Romans de Marguerite Duras – essai sur une thématique de la durée*, Paris, Archives des Lettres Modernes n. 47, 1963, p. 7). Il tempo lagarciano nelle versioni di *Histoire d'amour* procede per rotture e per rimandi continui tra il presente e il passato. In questo senso, come mi ha suggerito François Berreur, un'altra influenza decisiva potrebbe essere quella del montaggio cinematografico di Jean-Luc Godard e della sua concezione dei falsi-raccordi.

intimité de l'amour. Le dialogue amoureux de *La Musica*, d'*India Song* ou d'*Eden Cinéma* s'engage in extremis. [...] Mettant en scène leur mort, les personnages durassiens accèdent à une existence posthume. [...] Le lieu des pièces de Marguerite Duras est d'ailleurs organisé en fonction de ce va-et-vient incessant des personnages entre la vie et la mort. [...] la mort nous introduit dans une dimension suprahumaine où la vie prend toute son extension. Et si le théâtre veut appréhender l'existence réelle, intérieure et extérieure, intime et cosmique, visible et invisible, il lui faut viser plus haut et atteindre la mort³⁸⁰.

Il tempo durassiano potrebbe essere riassunto secondo una concezione che dalla morte va verso la vita, non seguendo una linearità 'naturale' dalla nascita alla morte. L'influenza della scrittrice su Lagarce risulterà ancora forte in molte pièces successive, in particolare in *Juste la fin de monde* e soprattutto ne *Le Pays lointain*, dove, appunto, si realizzerà una particolare concezione del tempo che dalla morte (del protagonista) si dirige verso la vita. Ne *Le Pays lointain*³⁸¹ si assisterà ad un colloquio tra vivi e morti all'interno di un quadro spazio-temporale, nel quale *cronos* è di fatto abolito e sostituito da una cornice di temporalità unica, sospesa tra la vita e la morte, dove viene cancellata ogni differenziazione tra presente, passato e futuro. Più volte in *Histoire d'amour* si fa riferimento alla possibilità che Le Premier Homme sia già morto e che scriva la pièce in uno spazio-tempo oltre l'esistenza.

In *Histoire d'amour* il ritorno del passato, come detto, è molto importante: i personaggi lagarciani tentano di resuscitare un passato per riviverlo, affrontarlo e in qualche modo cambiarlo. Si individuano nella drammaturgia durassiana alcuni temi maggiori (che si ritrovano similmente in Lagarce), come quello della passione reciproca tra un uomo e una donna, quale si riscontra ne *La Musica*:

La nuit de *La Musica* institue un temps utopique, celui d'un intense revivre de l'amour perdu [...] Par bribes, au fil des instants volés, ils reconstituent leur passé commun et gravitent ensemble autour du noyau tenu d'un amour sans doute définitif³⁸².

Allo stesso modo di *Histoire d'amour*, *La Musica* conosce due versioni, che affrontano il tema comune del ritorno ad un amore trascorso. Nelle pièces

³⁸⁰ J.-P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, cit., pp. 147-148.

³⁸¹ Vedi ultimo capitolo.

³⁸² J.-P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, cit., p. 152.

durassiane, i protagonisti sono spesso un uomo e una donna, mentre in *Histoire d'amour* i sentimenti coinvolgono un legame a tre:

Dans *La Musica deuxième*, ils [les personnages] vont même surenchérir sur leurs anciens combat et, en ponctuant leurs paroles de rires, imaginer qu'ils se sont tués. Dès lors, la scène de ménage change de signe: d'empêchement de vivre, de machination visant à l'écrasement des deux partenaires, elle se transforme en une machine à remonter et à réinventer le temps de l'amour³⁸³.

Altro tema comune ai due drammaturghi è l'indeterminatezza del luogo della *fabula*, che si rivela di fatto essere la scena di un teatro. L'influenza della Duras si esemplifica in *une dramaturgie au conditionnel*, dove i personaggi, a tratti, interrompono il filo della storia per proporre soluzioni alternative alla narrazione:

La fable des pièces de Duras compte infiniment moins que l'exploration des virtualités, de l'*alternative* que contient chacun de ses instants. Peu importe que l'histoire soit banale [...] L'insupportable, ce serait que l'histoire se déroulât au présent. Mais, dans ce théâtre justement, le présent dramatique se trouve métamorphosé en *un plus-que-présent*, en une temporalité utopique qui n'appartient qu'à Duras. [...] Lieu déterritorialisé qui se présente soit comme indéfinissable, innommable (celui, par exemple, du *Navire night*), soit comme vacant, inhabitable [...], mais qui, en dernière instance, avoue toujours qu'il est une scène, un théâtre. Lieu ambivalent de mort et de vie, de présence et d'absence, de réalité et d'irréalité... Dans un tel espace, les personnages sont forcément "ailleurs" – "ailleurs déjà dans un bilan du passé", selon une indication de *Suzanna Adler* –, entendons dans le *temps captif* du lieu: cet "éphémère" que le théâtre seul a le pouvoir de fixer. Le "bilan du passé" n'aura rien d'une scène sèche récapitulation ou d'une simple remémoration de la vie réelle, il embrassera les rêves, les désirs, les aspirations, bref la vie imaginaire des personnages³⁸⁴.

Un esempio di una pièce durassiana in cui i personaggi interrompono la rappresentazione per proporre l'uno all'altro una variazione della loro storia, procedimento ripreso in *Histoire d'amour*, si trova in *Agatha*³⁸⁵:

Elle. – Il m'est venu à l'idée que quelque chose d'autre devait pouvoir se produire entre vous et moi. Comme un devenir nouveau de l'histoire.

Lui. – De partir?

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ J.-P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, cit., p. 154.

³⁸⁵ Pièce sull'amore tra un uomo e una donna (in realtà fratello e sorella):

Elle. – Non. (*temps*)

Lui. – Le changement ne serait donc pas de partir?

Elle. – Non. [...] Je voudrais pouvoir vous dire ce qu'il serait, je ne sais pas.

Lui. – [...] D'inventer?

[...]

Lui. – Quel serait alors le changement?

Elle. – De rester cependant dans cet amour³⁸⁶.

L'opera lagarciana, caratterizzata da scelte formali, drammaturgiche, linguistiche e tematiche che si ritrovano dalle prime pièces fino alle ultime, condivide con quella durassiana la stessa singolarità: lo stratificarsi quale un grande palinsesto, il costituirsi come un unico grande libro che unisce tutti i testi.

³⁸⁶ M. Duras, *Agatha*, Paris, Minuit, 1981, pp. 35-36.

3.2 *Retour à la citadelle*: anticipazione de *Les Prétendants* e *Juste la fin du monde*

Nel 1984, Lagarce inaugura, con *Retour à la citadelle*, un nuovo ciclo tematico all'interno della sua opera. Insieme a *Juste la fin du monde*, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* e *Le Pays lointain*, la pièce costituisce un insieme basato sulla figura del figliol prodigo. I temi del giovane uomo confrontato alla morte, del ritorno verso i suoi luoghi di origine, i legami familiari e di amicizia confermano quella dimensione dell'intimo e dell'autobiografico cui tende, lo si è visto a partire da *Histoire d'amour*, la drammaturgia lagarciana.

Anche in questo caso non è facile dare un resoconto chiaro, fondato, della logica narrativa della pièce. In un'atmosfera onirico-metaforica³⁸⁷, si assiste al ritorno, in una cittadina di provincia, di un giovane, ivi cresciuto e partito da tempo, adesso investito di una carica ufficiale. Il giovane uomo, denominato Le Nouveau Gouverneur, ritrova la propria famiglia e i legami dell'infanzia. I personaggi indicati nel *dramatis personae* figurano come La Mère du Nouveau Gouverneur, Le Père du Nouveau Gouverneur, La Sœur du Nouveau Gouverneur e L'Ami du Nouveau Gouverneur. Il giovane è chiamato a prendere il posto occupato fino a quel momento da L'Ancien Gouverneur, personaggio che, insieme a La Femme de l'Ancien Gouverneur e L'Intendant, rappresenta una sorta di figura di potere destituito. I nomi dei personaggi contribuiscono sin dall'inizio all'atmosfera onirico-metaforica che caratterizza la pièce.

Il tema del ritorno è già evocato nel titolo della pièce. In *Retour à la citadelle* si trovano, a mio avviso, elementi che ritroveremo nella scrittura di *Juste la fin du monde*. Il ritorno del protagonista nella sua città di origine si fa, in un certo senso, anticipazione del tema della regressione temporale che consente di fare i conti con il proprio passato e con i propri familiari: questa è, in sintesi, la trama di *Juste la fin du monde*. Rispetto a *Juste la fin du monde*, in *Retour à la citadelle* è presente

³⁸⁷ Per Sarrazac in *Retour à la citadelle* l'atmosfera è quella di un sogno: “[...] son titre et son costume de Nouveau Gouverneur enveloppent le Fils tel un linceul; s'il est revenu au pays natal – entendons à la «Citadelle» –, c'est, comme on dit, «pour faire une fin» et pour être, en quelque sorte, *embaumé*. Il est d'ailleurs en partie conscient de se trouver projeté, sur un mode onirique, dans le temps d'après sa mort”. (Cfr. J.-P. Sarrazac, *De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie*, in AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, cit., p. 272). Il critico riporta, come prova delle sue affermazioni, questa citazione dal testo: “Je sais que ce n'est que cela, un rêve, ou encore, à la limite, à l'extrême limite, moi, après ma mort, revenu là sans raison, comme une petite plaisanterie... Un mauvais moment à passer”(Cfr. J.-L. Lagarce, *Retour à la citadelle*, in *Théâtre complet II*, cit., p. 170).

il personaggio del padre, ed assente quello del fratello³⁸⁸. Anche un'altra pièce è, a mio avviso, al suo stato nascente all'interno di *Retour à la citadelle*, ovvero *Les Prétendants*³⁸⁹, la quale si costruisce sull'arrivo di un giovane uomo in un'istituzione pubblica, forse un centro culturale, per sostituirne il vecchio direttore. In entrambe le pièces, il protagonista è accompagnato da un amico, la cui presenza e il cui ruolo restano piuttosto misteriosi. In entrambe, il ritorno del giovane desta le preoccupazioni degli altri personaggi che si chiedono quale sarà il suo atteggiamento verso di loro. Nell'una e nell'altra, come di prassi nella drammaturgia lagarciana, le motivazioni e le situazioni psicologiche che legano i personaggi non vengono mai approfondite né rivelate: tocca allo spettatore dare la propria interpretazione, colmare i vuoti voluti dal drammaturgo. Sia in *Retour à la citadelle* che ne *Les Prétendants* si trovano lunghi monologhi-discorsi che restituiscono un linguaggio cerimonioso e artificiale proprio di situazioni ufficiali in ambito politico o culturale.

Nonostante i punti di contatto e di anticipazione con i due capolavori della maturità, *Retour à la citadelle* ha altre proprie caratteristiche ed originalità. Nell'analisi della pièce, tenterò di mettere in luce, in modo sintetico, la presenza delle costanti e varianti lagarciane: in particolare, si registrerà la presenza centrale della costante autobiografica e del ricorso abituale alla forma monologante.

Il tema del 'figliol prodigo' non introduce soltanto l'autobiografico, ma determina anche la struttura stessa della pièce. Il protagonista si trova quasi in disparte e passivo rispetto agli altri, cui viene lasciata maggiormente la parola. Ciò determina un'azione debole, condotta per lo più dagli altri personaggi. Il montaggio procede anch'esso frammentato dai consueti segni dei tre punti tra parentesi che attestano un'assenza di continuità progressiva dell'azione.

Sarrazac scrive che la parabola evangelica "telle qu'on la trouve chez Luc (XV) connaît toutefois chez Lagarce d'importantes variations. On devrait même dire *distorsions*"³⁹⁰, variazioni o distorsioni che saranno alla base della creazione di *Juste la fin du monde*, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* e *Le Pays lointain*. In questi testi, il protagonista, un giovane uomo, *alter ego* di

³⁸⁸ Il fratello, Antoine, sarà figura centrale dal punto di vista del conflitto che lo lega al protagonista, Louis, *alter ego* di Lagarce, in *Juste la fin du monde*.

³⁸⁹ In *Retour à la citadelle* prevale una dimensione simbolico-onirica anche nei nomi attribuiti ai personaggi, tutti segnalati con il proprio ruolo sociale o familiare, mentre ne *Les Prétendants* si ha invece una ricerca di verosimiglianza con l'attribuzione di nomi propri.

³⁹⁰ J.-P. Sarrazac, *De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie*, cit., p. 271.

Lagarce³⁹¹, compie un viaggio all'indietro, verso il passato, verso il nucleo di origine. Il tema del ritorno è forte quanto quello della morte: il viaggio a ritroso può essere intrapreso per annunciare la morte prossima del giovane³⁹², oppure può essere considerato proprio un ritorno dalla morte, sia essa reale o simbolica, come una morte già in vita, nel filone dell'effetto temporale durassiano³⁹³.

In queste pièces, il protagonista riveste un ruolo più passivo che attivo: egli lascia infatti spazio e parola agli altri personaggi, alla famiglia, agli amici, come in un atto d'amore e di umiltà, condizionato forse anche dal senso di colpa. Possiamo definire le pièces facenti parte del ciclo tematico del 'figliol prodigo' come autobiografiche, pièces nelle quali il protagonista è consegnato alla propria soggettività. Questo principio "s'inscrit au cœur même d'une dramaturgie en forme de monodrame"³⁹⁴. Ogni monodramma si esprime in maniera *polifonica*:

Si nous nous efforçons de caractériser le protagoniste lagarcien, nous constatons qu'il ne s'apparente en rien au héros, «personnage en action», de la tragédie grecque (ou de la lecture qu'en fait Aristote): foncièrement *passifs*, le Nouveau Gouverneur, le «jeune frère», Louis, tous projections autobiographiques de l'auteur et avatars du Fils prodigue, ne sont présents sur la scène – si peu «présents», en vérité – que sur le mode du

³⁹¹ Fausta Garavini ci ricorda che l'autobiografia in fondo non è che trasposizione dal vissuto all'inventato, che la sincerità in letteratura è soltanto un immaginario al secondo grado: "scrivere ciò che si è vissuto vuol dire soltanto scrivere *come* lo si è vissuto, o addirittura (e addirittura in buona fede) come si sarebbe voluto viverlo e come si vorrebbe che gli altri lo leggessero [...] quel che si manifesta nella scrittura è infatti una *controfigura* dell'autore, è il suo doppio segreto [...]". Cfr. AA.VV., *Controfigure d'autore* (a cura di F. Garavini) Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 11-13.

³⁹² I temi del giovane uomo confrontato alla morte (così come l'esperienza della malattia), quello dei legami familiari, l'elemento biografico legato all'origine provinciale si ritrovano anche nell'altro grande drammaturgo francese degli anni Settanta-Ottanta, Bernard-Marie Koltès. Mentre Lagarce nasce in una famiglia di operai di religione protestante, Koltès cresce in un contesto borghese e cattolico. Se si vuole considerare la loro opera come un riflesso della loro interiorità e delle loro ossessioni, mi sembra si possa affermare che Koltès vive i propri conflitti personali in modo più radicale. Personalità più solitaria ed appartata, Koltès crea personaggi che tentano in ogni modo di sfuggire ai legami della famiglia, ai condizionamenti della società (si vedano in particolare *Quai Ouest*, *Le Retour au désert* e *Roberto Zucco*). La morte è nelle sue pièces quasi la soluzione finale, il luogo ultimo della fuga. In Lagarce invece, mi sembra sussista un cordone ombelicale indissolubile con le origini. Il ritorno dei suoi personaggi alla casa natale riflette, più che la volontà di fare i conti con il passato, proprio questo legame indissolubile con la famiglia e gli affetti un tempo abbandonati, sentimento che si alimenta, mi pare, anche di un senso di colpa e di una responsabilità tradita. La morte, nell'opera lagarciana, è una 'morte in vita', una sorta di compromesso tra la realtà desiderata e la realtà esistente. Nella realtà esistente, Lagarce e i suoi *alter ego* non possono che constatare ed accettare la difficoltà dei rapporti, l'impossibilità di comprensione reciproca con i propri affetti.

³⁹³ Le Nouveau Gouverneur rivela di vivere il ritorno al suo nucleo di origine e al passato come in un sogno. In questa battuta egli reintroduce il tema della morte, come ritorno dalla morte nel mondo dei vivi, tema ossessivo che ritornerà nelle pièces che ho definito del 'ciclo del figliol prodigo'. L'apertura a diverse possibilità di narrazioni è anche questo una costante della scrittura lagarciana, che deriva, come ho già dimostrato, dall'influenza di Marguerite Duras.

³⁹⁴ J.-P. Sarrazac, *De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie*, cit., p. 277.

dédoublement, en témoins principaux de leur propre vie. Louis et les autres (en réalité, le même) ressemblent à ce titre à l'Inconnu du *Chemin de Damas* de Strindberg, personnage errant qui ne cesse d'osciller entre plusieurs figures proches l'une de l'autre: tantôt sage, tantôt fou, tantôt saint et martyr (voire le Christ, lui-même), tantôt paria. Le protagoniste lagarcien correspond donc bien à ce que Walter Benjamin désigne comme le «héros non tragique». [...] Le cycle lagarcien du Fils prodigue appartient à n'en point douter à cette tradition – ou pseudotradition – qui propose aujourd'hui encore une alternance aux tragiques grecs et à la conception d'Aristote. [...] Qu'il s'agisse du personnage ou de la structure générale de la pièce, Lagarce s'affranchit définitivement des canons aristotéliens de la forme dramatique. [...] Quant au déroulement de la pièce, il est volontairement empreint du même caractère hésitant, velléitaire, passif que Louis, qui repart sans avoir annoncé sa mort prochaine à sa famille. [...] La thématique du retour induit chez Lagarce un *retournement de la forme dramatique*³⁹⁵.

Gli aspetti essenziali da evidenziare nella citazione mi sembrano essere la messa in luce del protagonista come testimone, più che soggetto attivo dell'azione della pièce. La concezione del testo drammatico risulta ormai lontana dalla tradizione aristotelica e condizionata da una forma frammentaria; l'autobiografico e la retrospezione di una vita entrano come elementi fondamentali del testo, creando dunque ciò che può essere definito come *drame-de-la-vie*.

Altra figura rintracciabile in questo gruppo di pièces è quella dello straniero. Il giovane uomo, divenuto scrittore nella grande città, al suo ritorno resta per tutti gli altri una sorta di estraneo all'interno della famiglia e del suo gruppo sociale di origine:

Sous les habits du Nouveau Gouverneur ou dans sa nudité autobiographique de jeune homme de famille modeste parti à la grande ville et devenu écrivain, le Fils prodigue ne réintègre pas son milieu d'origine. Il reste un étranger qui intimide sa propre famille. [...] Le Nouveau Gouverneur ou Louis sont des avatars contemporains de cette figure de l'Étranger qui hante les dramaturgies naturaliste, symboliste puis expressioniste. Plus précisément, de l'Étranger qui de retour au pays natal, à la maison de son enfance, constate *in fine* qu'il restera à jamais un étranger³⁹⁶.

In *Retour à la citadelle*, tutto è affidato, ancora una volta, alla forza del linguaggio, ma sempre in una dimensione ambigua, antirealistica e antipsicologica, in cui le dinamiche che legano i personaggi sono solo suggerite, tratteggiate, intuibili, mai svelate in modo evidente. Ciò cui lo spettatore assiste

³⁹⁵ Ivi, pp. 281-284.

³⁹⁶ *Ibidem*. Approfondirò le questioni sollevate da Sarrazac, nell'analisi delle altre pièces di questo ciclo tematico. Si veda quarto capitolo.

non è tanto la resa dei conti del giovane uomo con il suo passato; piuttosto, sono gli altri personaggi che parlano di lui. La famiglia, in particolare la madre e la sorella, si fanno portatrici di un discorso fatto di rimproveri, domande, dubbi e preoccupazioni riguardo l'esistenza condotta dal 'figliol prodigo'. Mentre il padre resta una figura ai margini, gli 'altri' sembrano tessere delle strategie di seduzione nei suoi confronti, preoccupati di cogliere i sentimenti che animano il giovane, e desiderosi di capire quale sarà il suo atteggiamento in virtù del potere acquisito; essi forse temono una vendetta da parte sua.

Nella didascalia iniziale, Lagarce scrive che il luogo dell'azione è una "salle des réceptions". Tuttavia l'indicazione completa acquista una valenza topografica vaga, più di proposta di luogo che di precisazione netta di esso. Si legge infatti: "Où est-ce que cela se passe? Par exemple dans la salle des réceptions..."³⁹⁷. Per quanto riguarda il *découpage*, si ritrova la struttura per sequenze delimitate dal segno distintivo dei tre punti tra parentesi. Il drammaturgo costruisce il testo basandosi sulla forma monologante: al solito, è lecito parlare, in Lagarce, di monologhi che dialogano tra loro, secondo una concezione ereditata storicamente dal modello cecoviano. Non mancano tuttavia brevi frasi che funzionano come momenti di vero dialogo, concepito per dare continuità e linearità al discorso.

In esergo, il drammaturgo riporta una citazione tratta dal dramma di Cecov, *Platonov*. Tale citazione mette in primo piano alcuni temi che possono offrire una chiave di lettura di *Retour à la citadelle*: lo sguardo al passato, l'odio per coloro che fanno sorgere il ricordo della giovinezza, degli ideali di purezza perduti, che entrano in contrasto con la viltà del quotidiano, con il tempo che passa e la conseguente certezza del fallimento degli antichi sogni di speranza³⁹⁸.

³⁹⁷ J.-L. Lagarce, *Retour à la citadelle*, cit., p. 156. Nonostante la vaga indicazione in senso realista del luogo scenico, esso può ancora una volta essere individuato nel palcoscenico di un teatro. Non mancano infatti, nella pièce, le consuete interruzioni dell'illusione teatrale.

³⁹⁸ Si legge in tale esergo: "Ne haïssez-vous jamais ceux chez qui vous discernez une lueur de votre passé? Ne les haïssez-vous pas de vous rappeler ces jours enfuis où vous étiez jeune, et pur, et plein de rêves idealistes? Tout est tellement simple quand on est jeune [...] (*Il rit*). Mais voilà que surgit la vie quotidienne. Elle vous enveloppe toujours plus étroitement de sa misère. Les années passent, et que voyez-vous alors? Des millions de gens dont la tête est vidée de l'intérieur". Quest'ultima frase forse è la più importante della citazione in rapporto alla pièce lagarciana, concentrando l'attenzione sul ruolo del protagonista che, suo malgrado, è costretto a confrontarsi e fare i conti con la stupidità, l'arrivismo, l'incapacità di migliorarsi degli altri, il tutto aggravato nel contesto della mediocrità della borghesia di provincia. (Ivi, p. 155).

Retour à la citadelle si apre con un lungo monologo del personaggio della sorella. Alcuni temi cari a Lagarce vengono immediatamente evocati. L'attesa del fratello e la possibilità della sua morte:

La Sœur. – C'est à moi?
...et puis, à la fin, on ne l'attendait plus et il arriva.
«Longtemps déjà, dit quelqu'un, qu'on le croyait mort.»
Mort ou disparu. Englouti aussi, c'est possible, ou écrasé encore dans un accident de la route, un terrible accident de la route.
Noyé ou tué par balles, le plus simplement du monde, tué par balles dans un quelconque épisode sanglant de l'histoire³⁹⁹.

Le parole della sorella lasciano intuire motivazioni e sentimenti irrisolti e conflittuali da parte della famiglia nei confronti del 'figliol prodigo'. L'enunciazione della donna è scandita da incisi tra parentesi, che introducono una forma critica ed autoriflessiva tipica della scrittura del drammaturgo:

Longtemps déjà que, de lui-même, il aurait pu se rendre compte, jeter un œil sur sa propre vie. Mettre à jour l'absurdité de son existence, en tirer les conséquences qui s'imposent et qui sait? découvrir un raisonnement. [...] Presque rien, comme tout le monde, se donner, à l'âge qu'il a, quelques principes élémentaires de vie, changer et cesser de se moquer des autres, leurs sentiments... Longtemps déjà, nous en revenions là (à ce moment-là, c'est le sujet de toutes les conversations), longtemps déjà qu'on le croyait mort. C'est ce que nous disions. Mais, ce que nous pensions aussi, sans oser l'avouer à voix haute (et pour en être moins romantique), c'est que c'est lui, seul, sans entrave d'aucune sorte, qui a pu décider cela: partir et ne jamais revenir.

La Mère. – Et nous, là, tout ce temps, tout de même! et nous, là, ridicules, à attendre en vain.

(Un temps)

Et moi, comme je suis! oubliant aussitôt toutes les promesses que je m'étais faites: pas un reproche, rien, une inquiétude seulement pour sa santé...

«Va-t-il bien?... N'est-il pas malade, ce traître?»⁴⁰⁰.

Ancora una volta in Lagarce, non c'è una ricerca di creare personaggi né un linguaggio in senso realista o psicologico. I personaggi prendono vita ed esistono

³⁹⁹ Ivi, p. 157. I caporali e il soggetto in 'on' offrono l'idea di una voce collettiva, la voce e l'opinione degli altri, della cittadina sul protagonista. Tale voce plurale, impersonale, torna varie volte rappresentata all'interno dei caporali come inciso narrativo-romanzesco, espressione della presenza del Mondo nella pièce.

⁴⁰⁰ Ivi, pp. 157-158.

solo attraverso le loro parole, in un linguaggio che si realizza più con l'intenzione di suggerire che di dire o spiegare in modo chiaro ed evidente.

Lo stesso avviene nella prima battuta del personaggio denominato L'Ami. In lui si intuisce una sorta di deferenza, di rispetto indotto però da un timore, da motivazioni di carattere meramente utilitaristiche. Progressivamente si scopre infatti come Le Nouveau Gouverneur non godesse di una particolare considerazione e stima nella sua cittadina. Così adesso i vari personaggi temono da parte sua una rivincita.

La lunga tirata lascia spazio ad un dialogo di due repliche, costruito in modo 'classico', in cui Le Nouveau Gouverneur in realtà mi sembra rivelare una ingenuità, o direi di più, una incapacità alla vendetta, una vocazione al perdono, che ne fanno una sorta di figura cristica. Non a caso infatti, si parla dell'articolazione di una Passione, collegandosi al tema dell'itinerario di sofferenza culminante nella morte dei protagonisti delle pièces dell'intero ciclo del 'figliol prodigo':

L'Ami. – Comme ça, à peine arrivé, débarqué... Je vous prie de m'excuser... Je sens combien je peux paraître importun, importun et audacieux... Je sais cela. C'est impardonnable, je ne l'ignore pas. Mais, il faut que vous le compreniez, c'est tellement important pour moi, tellement nécessaire. J'imagine assez comment ensuite les choses se passent: à peine votre pied posé sur notre sol, vous serez pris, emporté, accaparé... Aussitôt passé la porte, vous deviendrez intouchable en quelque sorte, pour les gens comme moi... Combien d'autres avant vous, d'autres que je connaissais ou qui m'ont connu, auparavant, comme vous et moi, du temps de leur jeunesse, et qui ne peuvent me reconnaître, me retrouver ou simplement encore, me distinguer dans la foule...? Posez à peine, rien qu'un instant, votre regard sur ma modeste personne!

Le Nouveau Gouverneur. – Si vous vouliez m'expliquer?

L'Ami. – J'ai été votre ami, le meilleur du lot. Je ne sais pas si vous vous souvenez de moi⁴⁰¹.

Il personaggio dell'Amico offre una descrizione, non certo esaltante, de Le Nouveau Gouverneur da bambino, mettendo in scena una strategia di denigrazione:

⁴⁰¹ Ivi, pp. 158-159.

L'Ami. – [...] On ne croirait plus cela, mais il me suivait, comme un petit chien de rien, et quoi qu'on puisse imaginer... c'est plus tard, lorsqu'il grandit, qu'il prit de l'assurance... il était assez insignifiant, comment dire? sans personnalité... Les enfants, je sais cela, se révèlent plus tard, c'est certain, mais tout de même, c'en était inquiétant, décevant... C'était un gamin décevant, oui... Et la vie, ensuite, et toutes ses obligations...⁴⁰².

Un breve scambio di battute tra i personaggi della madre e della sorella rivela la presenza del padre, presenza-assenza nell'azione della pièce, e probabilmente nella vita della famiglia: “La Mère. – Je n'aurais peut-être pas dû emmener ton père avec moi, c'est ce que tu veux dire? /La Sœur, *elle rit*. – Il ne fait pas de bruit”⁴⁰³.

Il tema della figura debole del padre è essenziale all'interno dell'insieme delle pièces autobiografiche. Il padre sarà addirittura cancellato in *Juste la fin du monde*. Un ulteriore riferimento alla figura passiva genitoriale torna in un passaggio di un lungo monologo della madre, la quale afferma: “Ton père, il ne changera pas, restait là, comme il a toujours été, attendant que je finisse de parler”⁴⁰⁴.

Il personaggio denominato L'Intendant appare dal canto suo come una figura della politica e del potere istituzionale. Anche la sua opinione nei confronti del Nouveau Gouverneur risulta ambigua. Il suo discorso appare mosso da un atteggiamento tra la diplomazia e il desiderio di sminuire il giovane:

L'Intendant. – [...] Lorsque je suis arrivé en poste ici, il était parti depuis plusieurs années déjà et de fait, je n'ai pas eu l'honneur de le connaître. On m'en a peu parlé, à peine, c'est normal, il y a avait d'autres sujets de conversation, et je crois aussi, autant que j'aie pu me rendre compte, qu'on préférerait l'oublier, tirer un trait sur lui et la place qu'il occupa. Ce n'était pas quelqu'un d'essentiel ici, il ne faut pas l'oublier. Il est resté dans certaines mémoires, c'est logique, sa famille et les gens qui le côtoyaient, mais en aucun cas, il n'avait l'importance ici qu'on tente aujourd'hui de lui attribuer. Je ne suis pas certain que ceux-là même qui tentent maintenant de lui taper sur l'épaule se soient souvenus de lui avec autant d'acuité s'il n'occupait pas désormais la place qu'on lui a réservée. Pour ma part, je pense, pour en terminer, et je ne suis pas certain toutefois d'avoir le droit d'émettre un tel

⁴⁰² Ivi, p. 159.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 175. Mi pare interessante rilevare che una figura di padre debole o presente-assente, se non cancellato dal nucleo familiare, ritorna con significato non trascurabile nell'opera, quasi contemporanea a quella di Lagarce, di Bernard-Marie Koltès (si vedano pièces quali *Sallinger*, *L'héritage*, *Quai Ouest* e *Roberto Zucco*).

avis, il me semble qu'il a eu beaucoup de chance, dans sa vie, son itinéraire. C'est tout?⁴⁰⁵.

I personaggi de L'Ancien Gouverneur e de La Femme de L'Ancien Gouverneur incarnano in modo parodico le figure dei politicanti in genere, ed in particolare di politicanti di destra dalla cultura e dalla formazione conservatrice immobilizzata in pseudo-valori regionali e locali. I loro lunghi monologhi si dispiegano secondo un filo unico ed interrotto all'interno della pièce. Inoltre i due personaggi appaiono l'uno il riflesso dell'altro. I loro discorsi sembrano quasi pronunciati da un unico soggetto, talvolta ripresi e legati da punti di sospensione che suggeriscono la continuazione di un monologo precedente.

Il linguaggio lagarciano appare più che mai adatto a rendere la retorica di questi politicanti finalizzata a mostrare la vacuità dei contenuti all'interno di un'apparente eleganza e precisione. Essa si organizza per ripetizioni e correzioni, per incisi, parentesi e digressioni che dilatano l'enunciazione, per pause e riprese, con una punteggiatura fitta, quasi eccessiva. L'effetto è sempre quello di realizzare una modalità linguistica in bilico tra oralità e letterarietà. Il tema del potere, inoltre, esercitato e sovrastante la volontà dei suoi stessi detentori, torna con grande insistenza per tutto il discorso dei due personaggi⁴⁰⁶.

Il potere è sentito dai due personaggi come fonte di responsabilità, ma soprattutto come oggetto desiderato. L'Ancien Gouverneur cerca in fondo di elogiare il suo lavoro svolto come amministratore della provincia e della città, nell'incapacità, come risulta evidente, di accettare la sua destituzione per far posto al nuovo eletto. Il linguaggio che il drammaturgo mette in bocca ai due personaggi si riveste infine di un comico e di un ridicolo involontario, segno di un chiaro atteggiamento parodistico ricercato da Lagarce. Ne è un esempio il commento ironico (in chiave metalinguistica) della donna che intima al marito di chiudere la parentesi aperta nel suo discorso. La stessa donna evoca, in un passaggio, il tema della guerra, della minaccia e della difesa del territorio da parte di stati ostili vicini:

⁴⁰⁵ J.-L. Lagarce, *Retour à la citadelle*, cit., pp.160-161. La lunga tirata termina con quel "C'est tout?", che reintroduce la logica della rottura dell'illusione scenica, suggerendo che il personaggio stia come leggendo o recitando un testo a monte. Si è visto a più riprese come tale strategia sia fondamentale nell'opera lagarciana.

⁴⁰⁶ Il tema del potere sarà centrale anche ne *Les Prétendants*.

L'Ancien Gouverneur. – Il y a deux aspects, deux pôles... ce n'est pas le terme exact... Il y a dans toute cette affaire... ce que j'entends, lorsque je dis «affaire», c'est tout ça, notre vie, à elle et à moi... Il y a dans toute cette affaire deux axes: notre installation, d'une part... ce choix que nous fîmes, né volontairement, consciemment de notre libre arbitre, et d'autre part, l'ordre... (C'en est un, quoique l'on veuille nous faire dire, aujourd'hui, avec le recul...). L'ordre que l'on nous donna, intima, de nous installer ici, l'idée qu'on inscrivit dans nos esprits, esprits, qui, à l'époque... on s'en souvient avec émotion...

La Femme de L'Ancien Gouverneur. – Referme cette parenthèse!

[...]

L'Ancien Gouverneur. – En nous accordant le privilège et l'honneur, le rôle et le titre de Gouverneur de la Province, ni plus ni moins, la Fonction et la Charge... ce qu'il fallait prouver... On n'a jamais rien sans rien!... Ce qu'il fallait prouver... (L'essentielle et unique raison, si on y prend garde, de cette dépens inconsidérée et colossale à la fois de tant d'argent, ce qui, à la rigueur, ne serait rien, mais aussi, de tant d'énergie et de vies humaines... Il nous aura fallu du temps pour comprendre mais nous y sommes arrivés...) Ce qu'il fallait prouver, par-dessus tout, comme une affirmation hautaine et formidable aux yeux du reste du Monde en général et à la face haïe de nos ennemis en particulier...

La Femme de L'Ancien Gouverneur. – ...Tous ces Etats hostiles, ces froides villes militaires qui nous entourent, nous encerclent sourdement, faisant minde de nous protéger contre d'autres, plus barbares encore, alors que, nous pouvons en être terriblement covaincus, elles nous menacent dangeusement...⁴⁰⁷.

Il personaggio de L'Ami si fa portatore di una materia propria dell'intimo e dell'autobiografico, in sospenso tra la realtà biografica del Lagarce uomo (impersonificato, come detto, in *Le Nouveau Gouverneur*) ed una biografia filtrata dalla creazione letteraria. L'Amico ricorda l'infanzia accanto al *Nouveau Gouverneur* e racconta anche aspetti della propria vita passata e presente:

L'Ami. – Je me suis marié. Je l'ai déjà dit? Et puis enore, nous sommes restés dans cet autre quartier de la Ville, là où nous avons vécu ensemble, lui et moi, notre enfance [...]⁴⁰⁸.

L'Ami. – [...] ...Lorsque nous étions enfants, nous ne nous quitions pas, tout bonnement inséparables... [...] j'ai une femme, je ne suis plus seul, j'ai une femme et des enfants (trois filles et un garçon, mais le garçon, comme on dit ici, est solide) [...]⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ J.-L. Lagarce, *Retour à la citadelle*, cit., pp. 162-163. Tale linguaggio retorico e cerimonioso si ritroverà anche in una scena di discorsi, saluti e ringraziamenti ne *Les Prétendants*.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 165.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 171.

In questa battuta l'amico evoca ancora una volta la loro amicizia giovanile e soprattutto fa riferimento all'estrazione modesta de *Le Nouveau Gouverneur*, che coincide con l'origine di Lagarce, nato in una famiglia operaia di provincia:

L'Ami. – J'ai été votre ami, le seul, c'est le moment de le dire. Lorsque nous étions enfants, de votre naissance, de votre extraction modeste à votre départ sans gloire... inséparables, c'est cela... je ne vous le fais pas dire... Est-ce que vous vous souvenez de cela?...⁴¹⁰.

I legami complessi con la famiglia vengono esplicitati dai personaggi della madre e della sorella. La Mère mette in primo piano i temi del senso di colpa da infliggere al figlio, per la sua assenza, il suo silenzio. Il pensiero che il figlio possa essere morto per qualche ragione oscura si presenta qui per tornare poi in alcuni passaggi di *Juste la fin du monde*:

La Mère. – Ils sont venus me voir, me chercher. Trois ou quatre. Le plus vieux (il n'y a que lui qui parla), le plus vieux m'expliqua que c'était à cause de toi, par ta faute, en quelque sorte, par ta faute qu'ils étaient là... Et moi, comme je suis! je ne les laissais pas parler, je croyais que tu étais mort, depuis longtemps, que c'était terminé, tout ça, ta vie, loin de nous peut-être, mais terminé... Souvent, j'ai pensé cela (je le disais à ton père), souvent j'ai pensé cela... Quand je les ai vus, évidemment, c'est normal, j'ai cru que tu t'étais mis dans une sale affaire... [...]⁴¹¹.

In alcuni passi la madre parla del fatto che il figlio non ha mai scritto per tenere al corrente la famiglia della sua vita. Tale tema delle lettere scritte e non arrivate ritorna anche in *Juste la fin du monde* e si lega, ancora una volta, a quello della morte del figlio:

La Mère. – Tu ne nous écrivais pas, jamais. Nous ne savions rien de toi, c'était trop loin. Je vieillissais aussi. Je pensais que tu étais mort, très sincèrement, je ne mens pas, je le croyais, je disais cela à ton père, je lui disais justement... « Il a dû terminer sa vie, il est mort, j'en suis certaine, il a dû terminer sa vie quelque part, c'est ainsi parfois que cela se passe »⁴¹².

⁴¹⁰ Ivi, p. 179.

⁴¹¹ Ivi, p. 170. In didascalìa, il drammaturgo inserisce il commento a queste parole da parte del figlio, commento sintetizzato in un sorriso amaro e amorevole insieme: "*Le Nouveau Gouverneur sourit, ou rit peut-être*". Il campo lessicale-tematico relativo al senso di colpa, dalla dimensione biblico-evangelica, sarà ripreso in *Juste la fin du monde*, in *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, e soprattutto ne *Le Pays lointain*.

⁴¹² Ivi, p.172.

Nello stesso lungo monologo della madre, essa evoca una lunga successione di figli morti, che il fratello maggiore, Le Nouveau Gouverneur, non ha mai conosciuto. Il riferimento al confronto tra i figli morti e il figlio maggiore metaforizza ancora il conflitto esistente tra la madre e il ‘figliol prodigo’:

La Mère. – [...] J’avais d’autres enfants, quelques-uns. Certains sont morts, et ceux-là sous mes yeux: ce n’était pas beau, dans mes bras parfois... [...] Des enfants, plein d’enfants, certains que tu n’as jamais connus et qui mouraient là, si vite et si tôt... Je me disais cela, des enfants qu’il ne connaîtra pas, à peine venus déjà disparus, et que j’oublierai, moi aussi, avec le temps, rapidement, c’est certain. [...] Ces enfants qui se sauvent de mes mains et que mon fils aîné ne connaît pas. [...] Ces autres qui me mouraient, ces autres, malgré tout, c’étaient mes enfants aussi, tout autant que toi, il n’y a pas de raison. [...] Mes autres enfants, c’est vrai, ils mouraient, une vraie hécatombe, mais ils auraient pu, s’ils l’avaient voulu, il faut que tu te mettes ça bien en tête, eux aussi, ils auraient pu être Gouverneur ou Vice-Roi, n’importe quoi d’autre et cela aussi bien que toi. [...] ⁴¹³.

Il rapporto complesso tra fratello e sorella viene esplicitato dalle parole di quest’ultima. La ragazza esprime un grande amore per il fratello, un attaccamento che sembra aver paralizzato la propria vita al momento della partenza di lui⁴¹⁴. La sorella ha sviluppato dunque una sorta di malessere esistenziale: introduce infatti nel suo racconto il tema di una non ben definita malattia. La partenza del fratello, il suo sentimento di rifiuto nei confronti della famiglia e della sua città natale le impediscono di vivere pienamente; essa infatti rivela lo stato d’animo di una donna che abbia sprecato la propria esistenza, come immobilizzata nell’attesa del ritorno del fratello maggiore, e costantemente tentata dal suicidio:

La Sœur. – [...] Mais avant aussi, lorsque déjà il en parlait, lorsqu’il en émettait l’intention, ce que je n’aimais pas, dans ce départ, cette volonté qu’il avait de nous quitter, dans ce choix qu’il faisait...

[...]

J’ai été malade. [...] J’ai été malade, très malade. A un point, je ne saurais pas t’expliquer. Enfant, j’avais déjà d’excellentes dispositions pour la maladie. Un petit refus de l’existence pour résumer.

[...]

Tout le temps où je suis restée seule, après que tu es parti, j’ai manqué mourir. C’est incroyable ce que l’on rate... C’était à vrai dire, mon activité principale, à peu de chose près... [...] J’ai risqué plusieurs fois (on se laisse surprendre) de me marier... [...] Tu avais dit que tu reviendrais me chercher, tu l’avais dit je ne me trompe pas?

[...]

⁴¹³ *Ibidem.*

⁴¹⁴ Tale tema ritornerà con insistenza nelle altre tre pièces del ciclo.

Nous repartons immédiatement? Nous repartons immédiatement ou tu entres en fonction? [...] ⁴¹⁵.

Nel finale, una delle rare battute del Nouveau Gouverneur ritorna sui temi espressi nella citazione in esergo, quali i sogni, le illusioni e le ambizioni svanite. Vi si evidenzia una sorta di ritorno al principio di realtà, la nomina ad un posto di rilievo nella sua città di origine. Il ciclo delle pièces autobiografiche lagarciane, in fondo, esprime in modo abbastanza palese una sorta di percorso psicanalitico, con il protagonista che affronta il proprio passato seguendo un cammino a ritroso il quale non può che essere ostico e doloroso. Il ‘figliol prodigo’, liberatosi dai legami familiari per cercare fortuna altrove, alla fine sembra poter realizzare se stesso soltanto nel ritorno a casa e nell'affrontare direttamente i demoni del passato:

Le Nouveau Gouverneur. – Au point où j'en étais... tous ces grands et jolis rêves disparus en fumée... au point où j'en étais, qu'est-ce qui pouvait m'arriver de mieux?... [...] Et puis là-bas... ici... ce retour à la case départ... couvert de gloire en quelque sorte, Roi en sa Province et autres fantaisies... n'était-ce pas ce que l'on pouvait attendre de moi? Et rien d'autre... ⁴¹⁶.

⁴¹⁵ J.-L. Lagarce, *Retour à la citadelle*, cit., pp. 176-182. I temi qui suscitati, amore per il fratello partito, attesa del suo ritorno, impossibilità della sorella a farsi una vita, la speranza di andarsene un giorno con il ‘figliol prodigo’ sentito quasi come un vero e proprio consorte, saranno tutti presenti nelle altre pièces del ciclo.

⁴¹⁶ Ivi, p. 190.

3.3 *Les Orphelins*: prolungamento della pièce-parabola sul tema della famiglia

Breve pièce del 1984, *Les Orphelins* si inserisce nella linea delle pièces dall'andamento metaforico e poetico. Essa riprende il filone delle pièces-parabola all'interno dell'opera lagarciana, presentando alcuni tratti originali. La scrittura del drammaturgo non subisce cambiamenti decisivi, riproponendo la maggior parte delle scelte di scrittura scenica ormai ben note. La materia della pièce, seppur presentata sotto una nube oscura e ambigua, fa intuire una forza emotiva sottostante forte ed affascinante. In questo momento centrale della sua produzione, Lagarce da una parte affina sempre più la sua personale drammaturgia, mentre dall'altra continua a scrivere in uno stile metaforico-poetico, nel quale sussistono i germi che porteranno alle pièces più apertamente autobiografiche degli ultimi anni della sua vita.

Il tema attorno a cui ruota la pièce, che prolunga anche il filone dell'intimo, è quello della morte del padre e dell'eredità⁴¹⁷ che tre figli e una donna misteriosa tentano di dividersi. Ancora una volta, Lagarce non ricerca nessun appiglio realistico, non offre spiegazioni, e più che mai la sua lingua si fa carica di un discorso suggestivo, metaforico, poetico, dai tratti essenzialmente ermetici.

Potrei definire la pièce come una variazione sul tema della famiglia, nucleo essenziale delle pièces autobiografiche del ciclo del 'figliol prodigo', come si è visto a partire da *Retour à la citadelle* e, come vedremo, nelle pièces successive appartenenti al medesimo ciclo tematico. L'elemento originale è il ruolo giocato dalla figura paterna, di norma lasciato in secondo piano nelle altre opere di Lagarce: muto in *Retour à la citadelle*, assente in *Juste la fin du monde*, solo evocato in *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, morto, ma presente sulla scena, in *Le Pays lointain*. Se in *Les Orphelins* Lagarce sembra (psicanaliticamente?) voler fare i conti con il padre, la relazione assume contorni conflittuali che sfociano nel parricidio.

⁴¹⁷ I temi della famiglia e dell'eredità legano ancora Lagarce a Koltès, autore di una pièce dal titolo *L'héritage*. Nella pièce koltésiana troviamo la medesima dicotomia tematica sospesa tra intimo e mondo, il tema di un giovane uomo confrontato a temi politici, alla dolorosa relazione con la famiglia e affetti privati. Egli si confronta con la madre (il padre è qui assente) e con una donna amata. Tutto, anche nella pièce di Koltès, si alimenta di un'atmosfera poetica, simbolica e dai tratti ermetici, oltre che di una lingua potentemente lirica.

I personaggi sono indicati come La Femme, Le Premier Homme, Le Deuxième Homme, Le Plus Jeune e Le Plus Agé⁴¹⁸. Mi pare utile procedere alla presentazione del ‘materiale’ della pièce, anche se come sempre difficilmente riassumibile, prima di concentrarmi sulla messa in risalto degli elementi distintivi presenti in essa. Ciò che si comprende progressivamente è che il personaggio de Le Plus Agé interpreta il ruolo del padre:

Le Plus Agé. – Un jour... (et il y avait longtemps, de nombreuses années qu’il vivait ainsi) un jour, le plus âgé d’entre eux... c’est par lui que cela commence... le plus âgé abandonne tout, renonce, laisse les choses, s’abîme enfin, et refusera désormais de bouger...⁴¹⁹.

Il personaggio allude ad una crisi esistenziale. Tuttavia, egli riprende subito possesso delle proprie forze interiori e, apparentemente, una posizione di potere che gli è propria, nei confronti degli altri personaggi. Questi non sembrano far altro che attendere la sua morte, morte che sembra certa nel futuro imminente della narrazione-rappresentazione, come avvenimento facente parte di un copione già scritto e probabilmente, come accade sempre in Lagarce, già recitato:

[...] Il oublie ses prérogatives, sa charge, les travaux qui furent encore jusqu’à aujourd’hui les siens, et comme soudainement épuisé d’une trop longue solidité, il semble se moquer de ce que fut sa vie, n’avoir plus rien à faire, dorénavant, de la place qu’il occupe... Il laisse la porte ouverte et s’endort, insouciant et renonçant à la prudence...
Pourtant, le lendemain, il reprend sa place, ne dit pas un mot, «comme si de rien n’était», ignorant tout de cette faiblesse d’hier... On le crut mort et déjà le voilà à nouveau nous donnant des ordres et régner en despote...
Maintenant ils le regardent toute la journée, ils l’observent, ceux-là qui veulent sa place et le crurent fini un soir... Ils cherchent à discerner quelques nouveaux signes de sa mort future... On ne l’oublie pas: on le vit pleurer... petite scène ridicule de larmes qu’il offrit [...] ⁴²⁰.

Si comprende che il comportamento degli altri personaggi maschili, forse i figli, e della donna, verso Le Plus Agé, è caratterizzato da sentimenti di

⁴¹⁸ Questa denominazione mostra che alcuni personaggi sono ricorrenti nella produzione di Lagarce e attesta una volta di più la natura di opera-palinsesto della sua drammaturgia.

⁴¹⁹ J.-L. Lagarce, *Les Orphelins*, in *Théâtre complet II*, cit., p. 201.

⁴²⁰ *Ibidem*. Si noti qui lo stile di scrittura adottato da Lagarce, sospeso tra una sorta di concretezza dell’immagine offerta e di un ben intuibile discorso metaforico-allusivo sotto traccia. L’utilizzo del verbo ‘semble’ offre l’idea di un distacco, di una vaghezza poetica propria all’atmosfera della pièce.

conflittualità e di rancore. Il personaggio del più anziano, del padre presunto, appare come una sorta di despota, di tiranno da rovesciare con l'omicidio:

Le Plus Jeune. – J'ai demandé (je me souviens particulièrement de ça, c'est la première idée qui me vint en tête): «Va-t-il donc mourir... («enfin», non c'est faux! je ne l'ai pas dit)... va-t-il donc mourir, ou fait-il semblant, cherchant à nous émouvoir ou nous séduire... nous entraîner vers quelques propos déplacés et dangereux... et aussitôt, aussitôt après, nous décourager à tout jamais, nous faire perdre le goût de cet espoir-là... retrouvant ses forces et continuant la vie telle que nous l'avons toujours connue?... »⁴²¹.

Lo stesso personaggio de *Le Plus Agé* avvalora la possibilità della sua stessa morte per mano degli 'altri'. Ciò che è chiaro è che gli altri personaggi nutrono un odio distruttivo verso il più anziano:

Le Plus Agé. – Ils le tuent là, tous ensemble [...]. Ils se ruent sur lui... je ne sais pas... que peuvent-ils faire de plus, quel crime nouveau se doivent-ils d'inventer [...]. Que vont-ils imaginer dans le feu de l'action ou sous l'emprise de la colère? Ils le dévorent... ça, ce serait bien!... ils le dévorent et s'en débarassent... Oui, seulement, seulement cela, ils «s'en débarassent»...⁴²².

Le Plus Agé sembra proporre una sorta di riassunto della storia, ma il tutto risulta estremamente incerto, passibile di cambiamenti, o forse frutto di una memoria lacunosa. Le ragioni che muovono i protagonisti restano indecifrabili, in un'aura vaga ed ambigua:

Le Plus Agé. – [...] Lui non plus, lui, moins que tout autre, ne sait rien... lui, aussi, ignorera tout de la solution... là où des hommes jeunes, et l'un d'entre eux ne prouvera-t-il pas par le passé qu'il avait lu des livres et non des moindres, qu'il connaissait la vie et qu'il en discernait aisément les détours?... là où des hommes jeunes, au fait des histoires du monde... et n'y a-t-il pas aussi, inévitablement, une femme parmi eux, sachant, à ce que l'on croit, à ce que l'on dit toujours, des choses plus secrètes encore, dont les hommes ignorent tout?... Là où des hommes ne purent répondre, restèrent dans le silence ou se trompèrent totalement...⁴²³.

Verso il finale, la storia sembra caricarsi di una tensione da tragedia greca: i figli promotori del parricidio diventano poi avversari tra loro, contendendosi

⁴²¹ Ivi, pp. 201-202.

⁴²² Ivi, p. 205.

⁴²³ *Ibidem*.

l'eredità e forse la conquista della donna⁴²⁴. Questa tuttavia appare indifferente alle loro azioni:

Et après, plus longuement encore après, ils se séparent, s'engagent sur trois routes opposées, différentes, à la recherche, de par le monde, des manières étranges et secrètes, et superbes aussi à la fois, d'une part, de détruire les deux autres prétendants, de les réduire à rien, d'autre part, au fond d'eux-mêmes, de trouver l'erreur qui les conduisit à être ainsi, quoi qu'on veuille dire, rejetés...⁴²⁵.

I giovani, forse fratelli, sono condannati, per ragioni oscure, a dividersi, a non trovarsi più, ad odiarsi per sempre: "Jamais, ils ne se revoient, personne parmi eux ne fait l'effort nécessaire [...] c'est l'idée principale"⁴²⁶. La donna, spettatrice dello scontro, sposa un altro uomo misterioso: "La fille, depuis longtemps épousa un cinquième qu'on ne connaît pas et dont il n'y a rien à dire"⁴²⁷.

Riappare inoltre il tema del denaro come motore dei rapporti conflittuali tra i personaggi nella pièce. Il cadavere de *Le Plus Agé* è infine bruciato, come in un rito ancestrale. I tre uomini, i figli, e la donna restano soli. Morto il padre, gli altri protagonisti sembrano trovare finalmente un periodo di pace:

Le Premier Homme. – Tout cet argent... (Il y a beaucoup d'argent. C'est une histoire avec beaucoup d'argent [...]) Tout cet argent, qu'allons-nous en faire? Y a-t-il maintenant une grande scène où ils se jettent l'un sur l'autre et se battent, à mort, évidemment pour prendre la part de l'autre...?

Le Deuxième Homme. – Je ne crois pas. Est-ce que nous allons rester là, l'un à côté de l'autre, désormais?

Le Premier Homme. – Le corps du plus âgé, ils s'en occupent. J'entends par là qu'ils le brûlent, enfin.

Le Plus Agé. – Le lendemain... en si peu de temps, il ne pouvait pas se passer grand-chose... le lendemain, ils passèrent ainsi le temps, les quatre si proches l'un de l'autre, les trois hommes et la femme [...]⁴²⁸.

Le Plus Jeune parla della faccenda dell'eredità, in seguito alla morte del padre, ripartizione che gli appare eseguita in modo iniquo:

⁴²⁴ Si sentono qui echi freudiani. Cfr. S. Freud, *Totem e tabù*, Roma, Newton Compton, 1970.

⁴²⁵ Ivi, pp. 205-206.

⁴²⁶ Ivi, p. 206.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ *Ibidem*.

Le Plus Jeune. – Ils me laissèrent, moi, de côté, ne m'encourageant à rien. De la mort du plus âgé d'entre nous, à sa disparition, destruction à l'autre bout du jardin... [...] ils décidèrent de la répartition des tâches et des travaux... elle les approuva... Ce que le plus âgé laissa, rôle, fonction et quelques objets encore, ils le partagèrent et ne m'ont rien donné. Je ne réclame pas⁴²⁹.

Oltre alla forma monologante il drammaturgo utilizza una forma di dialogo apparentemente organizzato secondo una linearità e continuità di stampo classico. In realtà, si assiste ad una scansione del discorso narrativo che scivola tra un enunciatore e l'altro segnalata dall'uso dei punti di sospensione che collegano una battuta all'altra, che indicano chiaramente l'idea di una creazione collettiva della trama della pièce:

Le Plus Agé. – Néanmoins, et nul n'est censé l'ignorer... moi, moins que tout autre encore...

Le Deuxième Homme. – Cela le fit rire...

Le Plus Agé. – ... nul n'est censé l'ignorer... il peut faire semblant... il ne manquera pas, toutefois, «au bout du compte», de mourir vraiment... comment dit-on?...

Le Deuxième Homme. – De s'éteindre vraiment...

Le Plus Agé. – ... cette manière qu'il a... un jeu, semble-t-il... c'est ainsi... chacun s'en doute et peut le comprendre... c'est aussi une façon comme une autre... puérole... de retarder le cours des choses, «de faire durer»... mais vaine, bien évidemment, vaine⁴³⁰.

Ne è ulteriore esempio la sequenza quarta, nella quale il personaggio de *Le Premier Homme* riprende il discorso della donna, preoccupandosi di raccontare meglio quanto detto da lei:

La Femme. – Lorsque je l'ai vu entrer... quel âge pouvait-il avoir?... Il était très jeune... lorsque je l'ai vu... la remarque que je me suis faite... [...]

⁴²⁹ Ivi, p. 212.

⁴³⁰ Ivi, p. 202. Essenziale per la realizzazione di tale procedimento è il sistema di punteggiatura: i tre punti di sospensione tra una battuta e l'altra suggeriscono l'interruzione e la ripresa dell'enunciazione da parte di più personaggi. Tale apparente destrutturazione del discorso in realtà rafforza la presenza, dietro i personaggi, della voce unica dell'autore, un narratore onnisciente romanzesco dietro le voci dialoganti dei protagonisti. Inoltre, rispetto ad altre pièces costruite su un simile impianto di costruzione collettiva, in *Les Orphelins* i punti di sospensione tra parentesi tonda, a strutturare e dividere le varie sequenze, sono sostituiti da una numerazione chiara e lineare di esse.

«Il était grand temps qu'il arrive, qu'il vienne... il était grand temps qu'il arrive, qu'il vienne me prendre ou me chercher...» [...]

Le Premier Homme. – Je dis mieux les choses?... «Je ne suis pas certaine que je vous aurais attendu une année de plus...» C'est ce qu'elle me déclara aussitôt et elle éclata de rire [...]⁴³¹.

All'interno della creazione collettiva, i personaggi si soffermano a riflettere e commentare le possibili reazioni degli altri: «Et que font-ils? Les autres, les autres hommes? Pleurent-ils? Vont-ils s'égarer et se perdre, mourir à leur tour [...]?»⁴³². In *Les Orphelins* domina infatti un tipo di narrazione che procede per possibilità e variazioni: più volte i personaggi affermano che la storia è accaduta in un modo, ne propongono a lato un'altra versione, o una possibilità di direzione. Innumerevoli sono gli 'ou' e i 'peut-être' pronunciati dai protagonisti. In un passaggio la donna afferma infatti: «Peut-être. C'est le mot que nous employons le plus souvent»⁴³³.

Nella terza sequenza, centro della narrazione è la donna e la sua partenza dalla casa dei giovani uomini alla morte del padre. Il monologo de *Le Plus Jeune* propone varie soluzioni al racconto della partenza della donna:

Le Plus Jeune. – Ce qui pourrait être drôle encore... lorsque le vieux meurt [...] et la fille quant à elle, s'évertuant à descendre, d'une façon solennelle et mythique, l'escalier qui conduit au rez-de-chaussé... ce qui serait drôle... [...] ce sont des vêtements de voyage, son imperméable, celui-là même avec lequel elle arriva ici, il y a quelques années [...] Ce qui serait infiniment humoristique... allons jusque-là! ce serait son inévitable et prévisible départ devant nous [...] nous trois, là, la regardant partir [...] Et lorsqu'elle sort, quitte la maison [...] nous n'avons aucun geste... [...]⁴³⁴.

Le Premier Homme offre la sua propria visione della partenza di lei. In questo procedimento di mostrare lo stesso fatto sotto angoli diversi, si sente ancora una volta l'influenza del *Nouveau Roman*:

Le Premier Homme. – Elle sortit (je me souviens tout précisément de cela, j'étais près de la porte)... Elle ne souriait pas [...] Je ne l'ai pas revue. [...]

⁴³¹ Ivi, pp. 210-211.

⁴³² Ivi, pp. 204-205.

⁴³³ Ivi, p. 203. A dimostrare ulteriormente l'influenza diffusa della drammaturgia durassiana su quella di Lagarce.

⁴³⁴ Ivi, pp. 209-210.

Lorsqu'elle partit, c'est ce que je me suis dit, il me sembla que dès lors j'allais me consacrer à la retrouver [...] ⁴³⁵.

Il personaggio denominato *Le Plus Agé* parla della sua morte futura, come qualcosa che non sarebbe ancora avvenuta, complicando ancora il rapporto tra realtà e finzione, oltre che ribaltando la dimensione cronologica:

Le Plus Agé. – Lorsque je serai mort... parce qu'un jour, il faut le savoir, je mourrai... lorsque je serai mort... qu'est-ce que tu feras de toi?...

La Femme. – Je ne sais pas. J'imagine assez que je me ferai à l'idée de partir, repartir, recommencer ailleurs... [...] et ensuite, tout ce temps, je le passerai à regretter de ne pas l'avoir fait aussitôt [...] ⁴³⁶.

Nella sesta sequenza, due lunghi monologhi raccontano “Ce que je fis par la suite”, come afferma *Le Deuxième Homme*; ma il soggetto di tutta l'azione che viene raccontata, è giocato nell'interscambialità tra due fratelli (*Le Premier Homme* e *Le Deuxième Homme*):

Ce que je fis, par la suite. Moi, moi ou l'autre homme, le frère... [...] après la mort du plus âgé d'entre eux... [...] Il fréquente presque exclusivement la colonie allemande. Elle lui convient, c'est là qu'il oublie, il y fait sa vie. Dans ce lieu étrange il connaît son heure de gloire [...] là, parmi les Germains, il rayonne comme le sommet inégalé d'une culture, le représentant illustre d'une civilisation en passe de s'éteindre... [...] ⁴³⁷.

Nella sequenza settima, *Le Plus Jeune* offre un possibile esito, ma sempre nell'ambito dell'eventualità, dell'incertezza e del vago, di ciò che avviene dopo la morte del padre. I fratelli non sono in grado, o non vogliono conservarlo, l'antico ordine paterno (sulla loro abitazione? su un territorio?):

Le Plus Jeune. – ... même cela, faire régner l'ordre, cet ordre que le père avait installé, nous ne nous en crûmes pas capables, ou encore... il est possible que ce soit ainsi que les choses se résument... ou encore nous n'en eûmes pas le désir, le simple souhait... L'un des deux... ils sont frères, c'est possible aussi (il y a déjà un certain temps que j'y songe)... l'un d'entre eux disparaît peu à peu dans son naufrage avec une désespérante nonchalance... l'autre restait de longues heures sur le seuil de la porte, la regrettant, elle, la fille et ne se pardonnant pas... ⁴³⁸.

⁴³⁵ Ivi, p. 210.

⁴³⁶ *Ibidem.*

⁴³⁷ Ivi, p. 213.

⁴³⁸ Ivi, pp. 214-215.

Nel finale, si assiste all'annuncio (falso) di un possibile scioglimento degli enigmi, così come al ritorno della storia sui suoi passi iniziali, a rinnovare l'incessante gioco lagarciano della ripetitività e circolarità della storia-rappresentazione:

[...] Là, où des hommes ne purent répondre, restèrent dans le silence ou se trompèrent totalement... Là, lui, roi, peut-être mais ce n'est pas certain... ou plus simplement, le plus âgé d'entre tous et qui vient le dernier, il sourit et donne avec calme l'exacte vérité... la solution complexe et enfantine à la fois, la réponse à tant d'énigmes impossibles... Il devient dès lors... n'était-ce pas le but du jeu?... Il devient prince à nouveau, recommençant à son point de départ, tant d'années en arrière, reprenant la place que tant espéraient obtenir [...] ⁴³⁹.

⁴³⁹ *Ibidem.*

3.4 De Saxe, roman: jeux de rêves e «jeu de retour» della storia

Questa breve pièce del 1985 prende spunto dalla biografia di persone realmente esistite, biografia che il drammaturgo rielabora liberamente, dando vita ad una creazione immaginaria basata su una profonda connotazione onirica⁴⁴⁰ che si confonde con i tentativi dei protagonisti di ricordare il loro passato comune in balía però di una memoria lacunosa. All'interno di una *fabula* dallo statuto onirico incerto e indefinito, si assiste ad un particolare tentativo di ritorno della centralità della storia nella strutturazione del testo drammatico, strategia definita dal critico Marie-Isabelle Boula de Mareuil quale «jeu de retour»⁴⁴¹.

La trama della pièce potrebbe essere riassunta così: i tre protagonisti hanno viaggiato per l'Europa come compagnia girovaga, presentando i propri spettacoli. A distanza di anni, Chonegk ed Ellen, che precedentemente lo hanno abbandonato per ragioni oscure, tornano al palazzo del duca, Georges, dove questi continua a vivere in sogno la storia che essi hanno vissuto insieme.

I tre protagonisti sono denominati Ellen, Chonegk e Georges: quest'ultimo è Giorgio II di Sassonia-Meiningen, duca di Sassonia-Meiningen dal 1866 al 1914.

⁴⁴⁰ Cfr. J.-P. Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004, pp. 21-22. In questo suo volume, Sarrazac riprende il precedente studio sulla pièce-parabola e registra l'impossibilità di catalogare e definire i generi che il teatro moderno e contemporaneo ha prodotto tra la fine dell'Ottocento e durante tutto il Novecento. Egli ricorre dunque alla definizione di *détour* per raggruppare tutta una serie di scelte estetiche, fra tradizione e innovazione, attuate dai drammaturghi: "Si nous entreprenions – programme qui reste ouvert – de dresser un inventaire des détours du théâtre contemporain – parabole, théâtre intime, théâtre documentaire, revue, théâtre-procès, dramaturgie du quotidien constaté, satire, pérégrination dramatique, récit de vie, etc., etc. – nous serions sans doute rapidement amenés à nous poser la question de la relation entre ces détours et un éventuel système des genres dans le théâtre contemporain [...] Nous savons cependant que, dans le théâtre moderne et contemporain, les genres auxquels pourrait ressortir tel ou tel texte paraissent le plus souvent introuvables ou indécidables [...] L'art du détour vise à produire, à chaque fois, à chaque tentative, une œuvre parfaitement singulière, parfaitement *unique* [...], dont on ne saurait tirer une œuvre génériquement semblable. Foncièrement hybride, l'œuvre du détour ne se reproduit pas". Anche lo statuto dell'onirico, evidenzia Sarrazac, è tuttavia complesso (come vedremo anche nella pièce di Lagarce), di fatto un'espressione della visione del *détour*: "Une telle dramaturgie, fondée sur une quasi-antinomie, est de nature à dérouter le spectateur et à déjouer tout «horizon d'attente», toute codification propre au genre. Plutôt qu'à un «genre nouveau», elle ressortit à un *anti-genre*. Genre chimérique [...]. Limite de la notion de genres littéraires ou théâtral. Limite de l'écriture dramatique, écriture des limites... Jamais les «jeux de rêve» ne s'installent *dans* le rêve. La stratégie littéraire et théâtrale mise en œuvre est résolument celle de la vision oblique, du détour. L'onirique n'est convoqué que dans le but d'accuser la réalité, de la mieux circonscrire et de la percuter [...] le jeu de rêve – qui ne fonctionne jamais que dans l'écart, la tension, l'entre-deux – n'est décidément pas un genre, mais une forme, un *détour*. Qu'il participe à ce feuilletage, à cette accumulation, à ce croisement au sein d'une même œuvre de formes diverses voire contradictoires. Identifier le jeu de rêve comme forme spécifique de la modernité théâtrale, c'est reconnaître la profonde hétérogénéité, la non-unité – fût-elle dialectique – de l'œuvre théâtrale moderne". (Ivi, pp. 58-63).

⁴⁴¹ Cfr. M.-I. Boula de Mareuil, *Narration, rétrospection et rêve dans «De Saxe, roman»*, in AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, cit.

Mecenate ed appassionato d'arte, di teatro in particolare, sposò in terze nozze l'attrice Helen Franz. Ludwig Chroneck (da cui, per deformazione, il nome del personaggio della pièce, Chonegk) fu un abile impresario e produttore che lavorò al fianco del duca. Quest'ultimo fu un vero e proprio uomo di teatro. Per il suo lavoro, le conoscenze multiformi apportate all'innovazione dell'arte teatrale, nell'ambito della concezione dei costumi e della scenografia, per il suo studio interpretativo del testo e la cura della recitazione degli attori, può essere considerato a ragione come il primo regista in senso moderno.

In questa pièce Lagarce giostra tra il narrativo, il retrospettivo e l'onirico:

De Saxe, roman n'a pas pour projet de représenter ni même de raconter l'histoire de Meiningen: la pièce propose plutôt de faire participer cette histoire à un jeu que je nommerais le «jeu de retour». La dramaturgie protéiforme de cette œuvre – qui en est aussi la gageure scénique – naît des emboîtements et des carambolages multiples des différentes mises en jeu de l'histoire des personnages. La pièce expose trois modalités de jeux de retour, soit deux jeux de retour *sur* l'histoire – la narration et la rétrospection – , rendus possibles par un troisième jeu – celui du rêve – qui constitue quant à lui le retour *de* l'histoire. À l'instar d'autres dramaturges l'ayant précédé ou suivi, Lagarce a recours aux gestes narratif, rétrospectif et onirique. Il offre ici une combinaison originale de ces gestes et laisse ainsi surgir de nouvelles figures à l'intérieur du drame⁴⁴².

Si assiste dunque al ritorno della storia che cerca di recuperare la propria centralità nella concezione del testo drammatico. Ed è tale recupero della storia che i personaggi cercano di mettere in scena tra insidie e difficoltà: vacillamento della memoria, identità incerta dei personaggi e del loro ruolo nella pièce, confusa commistione della storia con il sogno.

Il testo si apre con una frase del personaggio femminile, nella quale sorge immediato il tema del ritorno. Ritorno sulla storia del passato, ma anche ritorno sul rimettere in scena e ri-raccontare la storia:

Ellen. – De quoi est-ce que cela parle?

Oui. Cette fois, cela parle de nous trois. Lui, lui et moi, et bien évidemment, le troisième homme, là... La même chose aussi, «encore» comme à chaque fois... et encore, ce que nous vécûmes ensemble, avec étonnement...⁴⁴³.

⁴⁴² Ivi, p. 42.

⁴⁴³ J.-L. Lagarce, *De Saxe, roman*, in *Théâtre complet II*, cit., p. 225.

La seconda battuta della donna insiste sul tema del sonno e del sogno:

Ellen. – Lorsque je le revis... Oui. Il y avait quelques années déjà que nous nous étions perdus de vue, Georges de Saxe-Meiningen et moi, et lui, encore, là... Chonegk, c'est son nom... assez impossible, me suis-je dit, la première fois, assez impossible à prononcer... Chonegk (j'en reparlerai)... lorsque je le revis, mais peut-être m'avait-il trop attendue... parce que tu m'as attendue, n'est-ce pas?... autrement, à quoi bon, je me dis ça... [...] le train arriva en retard, et le voyage dut être tellement long... lorsque je le revis, il s'était endormi dans ce recoin-ci de la chambre, s'abandonnant à quelque repos et ne songeant égoïstement qu'à lui... Il n'a pas changé⁴⁴⁴.

La donna sembra suggerire che Georges, il personaggio del duca De Saxe, si sia addormentato ed abbia atteso per anni il ritorno degli altri due. Il ritorno di Ellen e Chonegk che entrano nella stanza risveglia Georges dal suo lungo sonno. Tuttavia, il racconto di tale scena avviene, come abitualmente in Lagarce, nell'ordine del possibile, dell'incerto, dell'immaginazione, del ricordo e della finzione della rappresentazione, e soprattutto della 'ripetizione della stessa rappresentazione', già più volte recitata:

Chonegk. – Oui. Notre entrée à tous deux... j'entrai avec toi, je suppose que tu t'en souviendras, «au bout du compte»... notre entrée à tous deux, malgré le soin que nous prenons toujours à ne faire aucun bruit, entraîna malencontreusement (toujours ainsi, il est vrai, autant que je me souviene, que nous faisons nos entrées...) entraîna malencontreusement la chute d'un objet, un vase, une de ces statues innombrables et décoratives, se fracassant sur le sol et le sortit violemment de son sommeil⁴⁴⁵.

I personaggi parlano di una scena da ricostruire e allo stesso tempo da ricordare, tra creazione all'impronta e rimemorazione di un fatto già vissuto precedentemente. In *De Saxe, roman*, l'ambiguità dell'ibridazione (metanarrazione e metateatralità) è complicata dall'innesto dell'onirismo:

Ellen. – Endormi ou réveillé, je ne saurais pas dire vraiment, il releva le nez et nous regarda longuement, allant lentement de l'un à l'autre, l'œil écarquillé et surpris, cherchant (c'est ainsi que nous nous expliquons la

⁴⁴⁴ *Ibidem*. Tra le costanti lagarciane presenti, faccio notare soltanto, poiché significativo nella pièce, nella miscidanza tra presente, memoria e immaginario, il passaggio dell'enunciazione che varia dal passato remoto della narrazione al presente della rappresentazione.

⁴⁴⁵ Ivi, pp. 225-226. Il racconto della storia da parte dei personaggi, prosegue in modo collettivo, e gioca, ancora una volta, sulla sovrapposibilità della dimensione del *récit* con quella della rappresentazione.

scène), et cherchant, c'est probable, à se remémorer où il nous avait connus [...]

Il est possible aussi qu'il nous reconnut immédiatement, remettant sur chacun de nos visages un nom et une histoire, qu'à peine réveillé, lui revint en mémoire toute la vie avec nous, et que l'étonnement ne vint que de notre retour, si soudain, et sans raison... [...]⁴⁴⁶.

Questo monologo di fatto funziona da prologo. Esso termina con il personaggio che annuncia l'inizio del racconto. La narrazione comincia con il risveglio e la presa di parola del personaggio del sognatore, Georges. Il racconto potrebbe allora coincidere con il racconto del suo sogno:

[...] Au bout «d'un certain temps», comme il semblait vouloir se refuser à prononcer une seule parole, nous regardant et ne disant rien, et comme par ce silence, nous invitant à commencer, nous nous laissâmes aller à la narration de notre récit:

Georges. – ... lorsque je me réveillai...⁴⁴⁷.

In un lungo monologo Georges si chiede se non stia vivendo l'attesa del ritorno dei suoi amici all'interno di un sogno:

Georges. – Lorsque je me réveillai... vous veniez de partir, me quitter, je suppose (l'idée qu'on vous enleva contre votre gré me paraît peu probable) [...]. Lorsque je me réveillai... c'était il y a quelques années déjà, mais je ne doute pas que vous vous en souveniez encore... lorsque je me réveillai, et que je me découvris ainsi seul et abandonné, je ne savais trop ce que je devais faire [...]. Je suis resté là... vous m'aviez abandonné, ne sachant me résoudre à fuir, courir, partant loin, très loin [...] ou attendre encore... ai-je jamais connu d'autre vie que celle-là?... ou attendre encore... peut-être n'est-ce qu'un rêve (je me répète cela), un long rêve un peu triste, dont je sortirai bientôt, à n'en pas douter, surpris et épuisé, riant aux éclats des peurs que je me fis et vous retrouvant enfin, tels que toujours vous serez... [...]. Je suis resté une heure ou deux assis dans ce lit. [...] me souvenir des événements qui me conduisirent jusqu'ici, de votre entrée un jour dans mon existence à cette impasse, là, au bord de la mer, seul et mal réveillé... [...] On m'expliqua que vous étiez partis dans la nuit... que ne pouvais-je comprendre?... sans aucune explication, pas de message, non... et de vos noms, encore, déjà, on ne se souvenait plus...⁴⁴⁸.

Alla fine del monologo Chonehk sembra voler correggere la ricostruzione della loro storia: “L'histoire exacte...”⁴⁴⁹. Georges riprende immediatamente la

⁴⁴⁶ Ivi, p. 226.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ Ivi, pp. 226-227.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 227.

parola per poter dare la sua versione. Egli fa riferimento alla loro storia come qualcosa di già scritto o già raccontato da qualcun altro. Vi sono nella pièce alcuni riferimenti ad un libro, ad un testo scritto riguardante la loro storia, e una chiamata in causa del lettore:

Ellen. – Ce qu'ils firent, ce temps-là, Georges et Ellen, pleine de tendresse, on l'imaginera aisément (tous les livres vous le diront)⁴⁵⁰

[...]

Ellen. – [...] C'était une fuite éperdue entre ces deux siècles... *Ils allèrent même jusqu'à Odessa*, il y eut un livre qui s'appelait ainsi, et qui raconte mieux que n'importe lequel d'entre nous cette histoire⁴⁵¹.

[...]

Ellen. – [...] hérita d'un royaume, duché, ou Etat dont il a déjà été fait mention, principauté encore, ou province, Saxe-Meiningen, et de l'ensemble des pouvoirs conférés, et obligations inhérentes et d'autres formalités encore que j'épargnerai au lecteur...⁴⁵².

Il tema del libro scritto o da scrivere, già riscontrato nel dittico di *Histoire d'amour*, libro forse solo letto, forse scritto all'impronta, forse mutato ogni volta al momento della lettura-scrittura-rappresentazione dai protagonisti-attori-narratori, fa pensare ad un'influenza su Lagarce, di cui ricordo ancora una volta la formazione filosofica, di echi e suggestioni del pensiero di Jacques Derrida, il quale, come è noto, è costruito sull'indagine della complessa relazione tra scrittura e oralità⁴⁵³.

⁴⁵⁰ Ivi, 232.

⁴⁵¹ Ivi, p. 238

⁴⁵² Ivi, p. 228.

⁴⁵³ Non è qui la sede per ripercorrere tutto il cammino derridiano. Vorrei solo suggerire che probabilmente Lagarce fa propri dei temi culturali di grande rilevanza, in questo caso appunto filosofici, che egli reintroduce nel proprio mondo immaginario-poetico. Sull'accostamento della drammaturgia lagarciana con la filosofia di Derrida, da me proposto, si è espresso favorevolmente il professor Sarrazac al momento del nostro incontro. Come è noto, alcuni lavori del filosofo francese sono dedicati al tema della nascita della scrittura e della filosofia nel mondo occidentale, in rapporto-contraddizione rispetto alla tradizione della trasmissione orale del pensiero filosofico. Derrida traccia un'affascinante e ricchissima analisi di questi temi a partire da Socrate e Platone, e dunque dagli albori della filosofia occidentale. Il pensiero di Derrida ribalta il primato tra oralità e scrittura a favore di quest'ultima. Egli elabora il concetto di 'archi-écriture', con il quale propone che la scrittura non viene 'dopo', ma che è originaria, sempre già presente. Il tema della scrittura, come lo ricostruisce Derrida, viene fatto risalire al *Fedro* di Platone, nel quale Socrate racconta il mito di Teuth. E a tale tema si lega quello della memoria, anche questo fondamentale nell'opera lagarciana. Marc Goldschmitt riassume efficacemente: "Socrate compare le discours écrit à une image peinte (*graphein* signifiait écrire et peindre) qui ne peut se défendre elle-même ni répondre aux questions qu'on lui pose; elle ne peut pas non plus choisir ses destinataires, privée qu'elle est

Boula de Mareuil afferma che il gioco della narrazione in *De Saxe, roman* consiste nel fare ritornare i personaggi su un libro già scritto che riporterebbe la storia della vita del duca di Saxe. La preesistenza di questo libro interroga lo statuto del narratore di cui i personaggi cercherebbero di assumere la funzione. La narrazione comprende la messa in gioco del libro e della sua parola, e “déplace également l’adresse de la parole au théâtre en faisant des spectateurs une communauté de lecteurs potentiels”⁴⁵⁴. È questo libro che chiama le voci di Ellen e di Chonegk a raccontare la storia del giovane duca di Saxe. Il loro discorso non è basato su un dialogo interpersonale al presente bensì sulla “«narration» d’un récit”⁴⁵⁵ (“Ellen. – [...] nous nous laissâmes aller à la narration de notre récit”⁴⁵⁶). Ellen e Chonegk non sono dei narratori veri e propri. «Notre récit» è anche la storia di Ellen e Chonegk, “ce qui les raconte, le récit qu’ils sont”⁴⁵⁷. Il critico evidenzia il tentativo da parte dei protagonisti di reintrodurre l’azione all’interno della pièce. L’azione di fatto coincide con il ritorno della *fable*:

Pour se «laisser aller» pleinement au jeu de la narration, les deux personnages doivent se projeter hors d’eux-mêmes, c’est-à-dire en dehors de leur propre instance énonciatrice. La narration les fait ici revenir sur une fable qui leur est familière mais à laquelle ils demeurent étrangers. Ne pouvant être en même temps les figures du récit qu’ils font, ils s’attachent à demeurer l’un et l’autre en dehors du temps, de l’espace et de l’action relatifs à l’histoire qu’ils racontent. Dans ce jeu, la narration nécessite le passage de la première à la troisième personne du singulier ou du pluriel. [...] Or, si Ellen et Chonegk «se laissent aller à la narration», ils ne parviennent jamais à une véritable effectivité de leur fonction de narrateur. Leur parole procède toujours de l’ambiguïté de leur position, donnant lieu aux glissements répétés de leur énonciation de l’extérieur vers l’intérieur de la fable. Leur discours est en effet parcouru d’hésitations qui les empêchent de se tenir entièrement en dehors d’une histoire à laquelle ils ne cessent de participer. [...] La narration ne soustrait pas les personnages à l’action dramatique. Par la mise en jeu du récit, elle fait du retour sur la fable une

de l’assistance de son père ou auteur. L’écriture ne peut donc servir qu’à la remémoration; en aucun cas elle ne saurait suppléer la mémoire véritable: la réminiscence des formes intelligibles. L’écriture, par conséquent, n’est qu’un jeu sans commune mesure avec le véritable enseignement qui ne peut se faire que par la Parole vive. Les discours écrits ne sont alors que des copies des discours écrits dans l’âme. L’écriture est un jeu non sérieux si on le compare à la contemplation philosophique des formes intelligibles, elle est une activité inférieure comparée à l’enseignement oral de l’essence des choses dans la philosophie”. (Cfr. M. Goldschmitt, *Jacques Derrida, une introduction*, Paris, Pocket, 2003, pp. 29-31).

⁴⁵⁴ M.-I. Boula de Mareuil, *Narration, rétrospection et rêve dans «De Saxe, roman»*, cit., p. 42.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 43. Iniziando il loro racconto, insiste il critico, essi si abbandonano alla parola di una storia che è costituita da avvenimenti ‘perfettamente passati’, per riprendere l’espressione di Goethe e Schiller sulla poetica epica.

⁴⁵⁶ J.-L. Lagarce, *De Saxe, roman*, cit., p. 226.

⁴⁵⁷ M.-I. Boula de Mareuil, *Narration, rétrospection et rêve dans «De Saxe, roman»*, cit., p. 43.

action, un jeu permanent des personnages dans l'écart qui sépare le récit épique de l'action dramatique. En se «laissant aller à la narration» d'une fable déjà rapportée par de précédents écrits, les personnages transforment leur passé en un objet littéraire ou historique sur lequel viendrait s'appuyer leur discours⁴⁵⁸.

Fondamentale dunque è l'indeterminatezza dell'enunciazione dei personaggi, tra ricordo di un fatto già avvenuto e raccontato, e oralità, ovvero lettura di un testo scritto, il libro.

L'enunciazione di Georges termina con i due punti come ad aprire un'ulteriore cornice narrativa all'interno della narrazione stessa, una sorta di ulteriore *mise en abyme* all'interno della storia. È come se egli desse vita finalmente alla rappresentazione del suo sogno, al ricordo di quella parte della sua vita tanto apprezzata, da attore itinerante per i teatri d'Europa. Il sonno-sogno si confonde con l'evocazione di una visione:

Georges. – L'histoire exacte, oui... l'histoire exacte, ce qui se passa réellement, le récit de votre départ et de mon abandon, cette nuit-là, je ne le sus que plus tard, écrit ou rapporté par d'autres encore, inachevé ou plein de contraire, mais je crois pouvoir le dire presque entier, aujourd'hui: ⁴⁵⁹.

Ellen riferendosi alla vera vita del duca di Saxe-Meiningen allontana la *fabula* dall'universo onirico:

Ellen. – Le jeune duc de Saxe-Meiningen... c'est quelque chose... quelque part... en Allemagne, une ville, un Etat, je ne sais pas exactement, je n'ai jamais regardé, j'aurais dû... Le jeune duc de Saxe-Meiningen, duc ou prince, [...] hérita d'un royaume, duché ou Etat dont il a déjà été mention, principauté encore, ou province Saxe-Meiningen, et de l'ensemble des pouvoirs conférés, et obligations inhérentes et d'autres formalités encore que j'épargnerai au lecteur...⁴⁶⁰.

La donna riferisce dunque la storia (vera) della passione del duca per il teatro. L'utilizzo da parte di Lagarce dei punti di sospensione tra una battuta di un personaggio e l'altro contribuisce all'idea della pièce costruita come per scatole cinesi. Una scatola ne contiene un'altra e così via. Dal racconto, in chiave di verità storica del personaggio di Ellen, si passa al racconto di Georges che reintroduce una storia immaginaria. Il carattere incerto della narrazione viene

⁴⁵⁸ Ivi, p. 43.

⁴⁵⁹ J.-L. Lagarce, *De Saxe, roman*, cit., pp. 227-228.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 228.

sottolineato anche dal gioco sulla temporalità della narrazione di Georges, costantemente tra presente e passato, con inserzioni, salti temporali, definibili come dei *flash-back* cinematografici:

Ellen – Le jeune duc [...] n’ayant aucun goût pour ce genre d’exercice [...] s’ennuyait fort et soupirait beaucoup, usant l’essentiel de son temps à se raconter des histoires:

Georges. – Avec l’argent qui me restait... c’est là que je m’étais interrompu, on se souvient des chapitres précédents... [...] je repris le chemin de la maison, retournai vivre chez moi, ici, dans cette chambre... c’est là que je m’endormais parfois l’après-midi [...]. Par un juste retour des choses, toujours la même histoire, je revenais à ce point, là où vous êtes venus me chercher, «comme par hasard», il y a de nombreuses années déjà...⁴⁶¹.

Un altro ‘gesto’ è individuabile all’interno della pièce, quello della retrospezione: “la rétrospection du personnage lagarcien convoque d’autres voix qui sont tenues de répondre, avec lui, du sens de l’histoire”⁴⁶². La narrazione di Ellen e di Chonegk è continuamente interrotta dal discorso di Georges che cerca di ritornare sul momento critico della loro separazione. Questo discorso “se fait à la faveur de la rétrospection qui est le regard du personnage se tournant, depuis le présent, vers son passé. Son objet n’est pas l’histoire elle-même mais bien plutôt la faille qui en abîme le sens”⁴⁶³. È per questo che la retrospezione è senza limiti: essa si volge all’indietro verso una storia che non ha inizio né fine, ma è sempre “creusée par l’événement critique de la séparation”⁴⁶⁴. La storia sulla quale ritorna Georges non sarebbe quella di un passato lontano, ma quella di un avvenimento ormai trascorso “s’articulant toujours dans le présent”⁴⁶⁵.

Nel finale, Chonegk parla del ritorno del giovane duca nella sua città e nel suo palazzo, dopo che i tre hanno portato per tutta Europa i loro spettacoli; egli sembra suggerire l’onirismo della pièce, frutto del sonno in cui Georges ripiomba, eternamente addormentato nella sua camera, a ricordare e sognare quella che è stata la sua storia passata:

⁴⁶¹ Ivi, pp. 228-229.

⁴⁶² M.-I. Boula de Mareuil, *Narration, rétrospection et rêve dans «De Saxe, roman»*, cit., p. 49.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

Chonegk. – [...] le jeune duc, duc ou prince, o rien, inutilement anobli désormais, «ancien acteur» à son tour, s'en retourna vivre chez lui, «à la maison naturellement», s'endormant dans sa petite chambre... ils ne lui demandèrent rien de son escapade sur les planches, ils ne lui demandèrent rien mais lui laissèrent peu de chose... Il vivait là, éternellement endormi, se souvenant de cette histoire-là...⁴⁶⁶.

La ripresa, da parte di Lagarce, del 'gesto' onirico, partecipa della tradizione di una drammaturgia della modernità inaugurata da Strindberg. In *De Saxe, roman* la scrittura del "jeu du rêve est celle d'un rêve permettant la réécriture de l'histoire, c'est-à-dire le jeu toujours renouvelé du «roman» du duc de Saxe"⁴⁶⁷. Possiamo chiederci se in fondo il giovane duca si sia mai svegliato dal suo sonno. In tal caso il ritorno di Ellen e di Chonegk sarebbe determinato dall'istanza del sogno di Georges. La pièce sarebbe così "le retour de l'histoire se racontant, se jouant et se réécrivant à la faveur du «jeu de rêve», qu'il nous faudrait nommer plus précisément le jeu *du rêve*"⁴⁶⁸.

Il materiale caotico della pièce acquista una sua coerenza, appunto, se si accetta l'interpretazione di essa come un *jeu de rêve*, che consente al drammaturgo una libertà creatrice che solo la dimensione onirica può offrire. Si può proporre anche la possibilità di un sogno dentro ad un sogno, della ripetizione incessante del sogno di Georges di rivivere la sua storia passata:

Le jeu du rêve échappe à toute détermination du souvenir. Il donne à voir «toute la vie» dans toute son étrangeté. Si le retour des figures apparaît à Georges «si soudain, et sans raison», c'est parce que le rêve ne s'explique ni ne se justifie. [...] le rêve ne procède d'aucune règle. Il ne se soumet à aucune maîtrise du sujet. [...] Plus encore, nous pouvons considérer toute l'histoire de la troupe des Meiningen comme un ancien rêve de Georges, qui n'a peut-être jamais cessé de rêver sa propre histoire. La pièce représenterait le rêve d'un rêve, le retour d'une histoire déjà rêvée, mais à nouveau racontée et jouée par ses figures [...]. «Éternellement endormi» sous son draplinceul, à l'abri des tourments du monde et de la course de l'histoire, le duc de saxe continuerait de rêver le retour de son histoire et la possibilité de sortir d'une «impasse» dans laquelle la petite et la grande Histoire l'auraient précipité. Échappant d'abord à l'exercice de ses fonctions puis à la désolation dans laquelle l'ont laissé ses compagnons et son peuple, le rêveur ne se soumet à aucun régime historique ou politique⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ J.-L. Lagarce, *De Saxe, roman*, cit., p. 239.

⁴⁶⁷ M.-I. Boula de Mareuil, *Narration, rétrospection et rêve dans «De Saxe, roman»*, cit., p. 52.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 54.

Il sogno metterebbe in scena la riscrittura senza fine di una storia. Da qui, la centralità del ritorno della storia nella pièce di Lagarce. La centralità della storia permette dunque l'appellativo di 'roman', contenuto già nel titolo; la pièce sarebbe dunque il romanzo vissuto, immaginato, sognato e raccontato dal protagonista:

Le jeu du rêve n'est pas la remémoration mais la reprise à l'origine de l'histoire. Il est la réécriture sans fin d'une histoire toujours renouvelée et jamais achevée. [...] le jeu du rêve est-il la possibilité d'un nouveau théâtre, d'une nouvelle scène et d'une nouvelle écriture. [...] Réécrivant une histoire qui constitue le seul héritage de Georges, il est l'écriture d'un roman toujours renouvelé. Ce «roman», qui fait le jeu de toute pièce de Lagarce, est bien cette œuvre hybride et sans limite, dont de Saxe serait à la fois le sujet raconté, l'acteur et le lecteur. La parole du rêve n'est pas seulement l'ouverture du récit et du dialogue. Elle est l'effrangement du livre, sa traduction dans le langage régénéré et non-catégoriel du roman, faisant de celui-ci la véritable instance «rhapsodique» du drame. *En roman et comme un roman*, la pièce de Lagarce ne cesse de déployer toutes les possibilités du retour de l'histoire au théâtre⁴⁷⁰.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 57.

3.5 *La Photographie*: anticipazione di *Derniers remords avant l'oubli*

Pièce del 1986 scritta per una coreografia senza titolo di Hideyuki Yano, creata all'Espèce Planoise di Besançon, risulta particolarmente interessante poiché è una sorta di preparazione alla successiva, *Derniers remords avant l'oubli*, la quale, come si vedrà, rappresenta un punto nodale nell'opera lagarciana. Le due pièces si costruiscono su un abbozzo di trama comune: un gruppo di amici che si ritrovano a distanza di anni e faticano a ritrovare ed a condividere gli affetti e le idee di un tempo. *La Photographie*, sebbene appaia come una sorta di cantiere per la pièce successiva, ha una sua propria originalità. Divisa in due parti, nella prima assistiamo ad una sorta di ritorno del teatro ioneschiano, con dialoghi assurdi; la seconda si struttura come un lungo monologo di un solo personaggio.

Ne *La Photographie* il drammaturgo si concede una libertà di sperimentazione che ci consegna una pièce del tutto originale. Essa è costruita in due parti, la prima a sua volta suddivisa in due capitoli, ognuno con un titolo. I personaggi indicati dal drammaturgo nel *dramatis personae* sono sette, ciascuno con un nome proprio, fatto che costituisce già di per sé una rarità nella produzione dello scrittore: Elisabeth, Hélène, Paul, Klaus, Marthe, Luise e Pierre⁴⁷¹.

Nella prima parte del testo, si comprende che i protagonisti sono amici che si incontrano dopo vari anni e che faticano a riconoscersi e a ritrovare una comunicazione vera. Lagarce sceglie ancora una volta un registro completamente privo di determinazione psicologica e realistica. Questa prima parte si suddivide, come accennato, in due altre sezioni intitolate “Réception” e “Naufrage”. In questa prima parte la forma monologica è presente ma non imperante, lasciando spazio a soluzioni di tipo dialogico. L'aspetto originale della pièce risiede principalmente nella sua struttura: la seconda parte infatti è completamente occupata da un lungo monologo di un solo personaggio femminile, Catherine, la cui presenza non è annunciata nel *dramatis personae*: il personaggio è nominato a più riprese dagli altri nella prima parte dell'opera.

Béatrice Jongy traccia la relazione che unisce l'autore Lagarce all'arte della fotografia. Il suo articolo è scritto in funzione di una mostra fotografica dedicata al drammaturgo scomparso, in occasione dell'anno Jean-Luc Lagarce, il 2006,

⁴⁷¹ I nomi di quest'ultimo, di Hélène e Paul torneranno in *Derniers remords avant l'oubli*.

inaugurato a Besançon. La mostra raccoglieva le fotografie scattate da Lin Delpierre⁴⁷² durante le prove e le rappresentazioni di tre spettacoli itineranti diretti dal drammaturgo stesso tra il 1992 e il 1994. Lagarce è stato uno scrittore particolarmente attratto dalla fotografia. Egli era solito collezionare album fotografici familiari e incollare fotografie di scrittori sulle pareti delle sue abitazioni.

L'articolo di Jongy risulta particolarmente interessante perché riflette, all'interno anche di un contesto teorico sull'arte fotografica, sui legami tra la fotografia ed altre pièces lagarciane quali, il dittico di *Histoire d'amour* e *Juste la fin du monde*. Secondo l'autrice, la fotografia è un elemento costitutivo dell'opera di Lagarce⁴⁷³. La fotografia ha infatti un rapporto stretto, secondo la riflessione di Roland Barthes, con la morte e l'autobiografia. Il tema della morte aleggia nelle pièces del drammaturgo a partire dall'introduzione nella sua opera della figura del 'figliol prodigo'. A tale archetipo biblico si collega anche l'affermazione della dimensione autobiografica nella sue pièces. La fotografia può riferirsi inoltre a temi lagarciani maggiori come il ricordo e la memoria, il ritorno sulle tracce del proprio passato:

Dans *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*, la pièce est introduite par le locuteur, déjà mort. La voix que l'on entend est d'outre-tombe. Aussi la photographie correspond-elle bien à cet œuvre, saisit ce qui est l'essence même du théâtre, à savoir le retour des morts. Barthes a nommé «spectrum» ce qui est photographié, car ce mot conserve dans sa racine un rapport au spectacle et ajoute l'idée du retour du mort. [...] La photographie pour Lagarce s'apparente à l'acte qui consiste à marquer la page d'un livre [...]. Philippe Ortel, dans *La Littérature à l'ère de la photographie*, a souligné le caractère autobiographique de la photographie mais aussi la dimension photographique de l'autobiographie [...] C'est un processus de révélation. Le cas de Jean-Luc Lagarce est donc d'autant plus intéressant qu'il est l'auteur de pièces autobiographiques⁴⁷⁴.

La pièce non è divisa in scene o sequenze, tuttavia le due pagine iniziali, prima della sezione dal titolo "Réception", costituiscono una sorta di prologo in cui i personaggi si incontrano e mettono in scena la cerimonia convenzionale dei saluti,

⁴⁷² Queste foto sono state raccolte e pubblicate in un volume: *Un ou deux reflets dans l'obscurité*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.

⁴⁷³ Béatrice Jongy, «Jean-Luc Lagarce, l'écrivain exposé», dans *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, «Iconographies de l'écrivain», (s. dir. Nausicaa Dewez & David Martens), mai 2009, p. 161. La fotografia costituisce un ulteriore legame tra la drammaturgia di Lagarce e il *Nouveau Roman*.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

che ritroveremo con le medesime modalità comico-parodistiche in *Derniers remords avant l'oubli*. Tale aspetto di comicità e parodia risiede fin dalla prima battuta della pièce affidata ad Hélène, la quale recita una sorta di lista di parti strutturali di un testo o di un libro. All'interno di tale lista una parentesi inserisce una citazione, tra virgolette, che deforma l'*incipit* biblico:

Hélène. - «Avant», introduction, préface, le début, la préface à la première édition, la préface à la seconde édition, le prologue, oui aussi, le prologue, les préliminaires, le commencement, («au début était le commencement»), l'avant-propos, la seconde préface à la première édition, l'avertissement, le prière d'insérer, la première page, frontispice, avant...⁴⁷⁵.

La seconda battuta della pièce è una sorta di didascalia introduttiva interiorizzata nel testo, quasi una specie di *sinopsis*: “Elisabeth. – Cela se passe quelques années après que nous nous sommes rencontrés, tous, la première fois. Cela se passe de nos jours”⁴⁷⁶. Un'indicazione simile la si troverà nella didascalia iniziale di *Derniers remords avant l'oubli*, pièce nella quale il realismo acquisterà una rilevanza mai riscontrata prima nel teatro lagarciano.

Un'accurata introduzione della pièce allo spettatore viene quindi conclusa da altre due battute, di Hélène e Elisabeth:

Hélène. – Nous nous étions perdus de vue. C'est l'histoire (si on veut), c'est l'histoire de gens qui se sont perdus de vue, qui se retrouvent, et qui se souviennent qu'ils se connaissent, « avant », quelques années auparavant. C'est la même histoire que la dernière fois, à quelques détails près.
[...]

Elisabeth. – Nous nous connaissions, nous en sommes certains, c'est l'histoire de gens (la dernière fois, c'était déjà la même chose), c'est l'histoire, à quelques variantes près, de gens qui sont persuadés de s'être connus, quelques années plus tôt: (c'est ici même que cela se passa), la dernière fois, c'était sur un temps plus long, qui sont persuadés de s'être connus, lorsqu'ils étaient plus jeunes⁴⁷⁷.

Segue una serie di presentazioni al pubblico da parte dei personaggi che semplicemente dicono il loro nome, ricalcando lo stile del teatro dell'Assurdo:

Paul. – Je m'appelle Paul.

⁴⁷⁵ J.-L. Lagarce, *La photographie*, in *Théâtre complet II*, cit., p. 247.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ *Ivi*, pp. 247-248.

Klaus. – Je m'appelle Klaus (C'est un prénom d'origine autrichienne.)

[...]

Marthe. – Mon prénom est Marthe.

Louise. – Louise.

[...]

Pierre. – Moi, c'est Pierre.

Elisabeth. – Mon prénom, c'est Elisa, mais on m'appelle généralement (tout le monde) Elisabeth.

Hélène. – Hélène⁴⁷⁸.

Ha quindi inizio la sezione intitolata “Réception”. Ciò che il drammaturgo costruisce qui è una sequela di dialoghi tra sordi che ricorda molto il teatro ioneschiano. Ogni personaggio parla, ma in fondo nessuno sembra ascoltare. I personaggi non sono dotati di nessun particolare segno distintivo che li differenzi l'uno dall'altro. Protagonista assoluto risulta allora ancora una volta il linguaggio, ma, come spesso nel Lagarce più ‘maturo’, e secondo la lezione di Ionesco, le parole non consentono la comunicazione tra gli individui. Un esempio di tale Assurdo, che ricorda proprio *La Cantatrice chauve*, lo si trova in questa battuta:

Klaus. – Je vous prie de m'excuser. Je ne vous ai pas très bien entendu. Je suis Klaus. Je ne vous écoutais pas. Toi, je ne t'écoutais pas. Je ne prêtai pas attention à vous. Nous nous connaissons, nous nous connaîtrions? C'est drôle, je ne me souviens pas⁴⁷⁹.

Elemento che caratterizza lo scambio verbale tra i personaggi è il ricorrere in modo insistito agli atti linguistici delle forme di cortesia, i quali si uniscono alle consuete ripetizioni di interi sintagmi che appartengono indelebilmente alla creatività lagarciana. Scambi molto simili, con forme di cortesia e di saluti, sono presenti sempre in *Derniers remords avant l'oubli*:

Klaus. – Je te demande pardon? Je vous demande pardon?

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 249.

Marthe. – Excusez-moi, je ne désire pas être désagréable immédiatement, je ne désirerais pas être désagréable immédiatement. Je vous prie de m’excuser, bien vouloir m’excuser, je ne vous ai pas très bien entendu⁴⁸⁰.

Nelle fomme di cortesia, si assiste ad uno strano continuo passaggio fra il voi e il tu, che simbolizza l’incertezza, l’imbarazzo e forse il malessere dei personaggi nella situazione in cui si sono venuti a trovare. Esempi ne sono queste due brevi battute: “Elisabeth. – Excusez-moi; je vous demande pardon? Qu’est-ce que tu as dit?”⁴⁸¹; “Marthe. – On se disait «tu»? Je vous disais «tu» et tu me disais «tu»? Ah?”⁴⁸².

I protagonisti faticano a ricordare il passato vissuto insieme o non vogliono ricordarlo, anzi dichiarano a più riprese di volerlo dimenticare. Ciò che è dato comprendere allo spettatore è che i rapporti tra di loro sono cambiati. Come al solito in Lagarce, le motivazioni che hanno portato i personaggi ad allontanarsi tra loro restano oscure. Viene solo fatto accenno ad una scena del passato in cui un incidente, non spiegato, avrebbe minato per sempre i rapporti di tutti:

Elisabeth. – Il ne s’agit pas tant de ne pas entendre que de ne pas vouloir écouter. [...] Je souhaite beaucoup oublier, ne plus me souvenir de rien, c’est tout à fait moi, cela. C’est ce que j’ai décidé et c’est peut-être là qu’il faut chercher l’explication.

Louise. – Paul! Tu ne me regardes pas et je reste sur le pas de la porte à attendre, je ne sais pas, à attendre que tu me voies à ton tour. Lorsque je suis partie (la dernière fois, j’étais plus jeune), après tout ce qui se passa, cette violence, le départ de l’autre, la huitième, ces scènes pénibles, tu ne me regardais pas, non plus.

Marthe. – Moi. J’habite avec un autre homme. Je vis avec lui. Nous avons un enfant. Personne ici ne les connaît. Mon mari n’a pas souhaité venir, il n’y a pas été convié. Nous ne parlons jamais de cela, reparlons jamais de cela, toute « cette histoire », c’est le passé [...] ⁴⁸³.

Nella seconda sezione della prima parte, intitolata “Naufrage”, si assiste ad una sorta di spiegazione dei fatti passati. Hélène, nella prima battuta, scrive quasi un sottotitolo al capitolo: “Ce qui se passa (notre vie à tous les huit)...”⁴⁸⁴. In un lungo monologo Hélène fa rivivere la scena capitale che ha condizionato le

⁴⁸⁰ Ivi, p. 248.

⁴⁸¹ Ivi, p. 250.

⁴⁸² Ivi, p. 252.

⁴⁸³ Ivi, pp. 253-254.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 256.

relazioni nel gruppo di amici. Il personaggio di Catherine, la donna assente alla riunione, sembra aver rivestito un ruolo decisivo nella rottura che si è creata. Tale scena funziona come una visione, una sorta di *flash back* cinematografico, che tuttavia si limita a rievocare e rendere palpabile un avvenimento del passato senza spiegare le cause e le motivazioni della lite che tenta di raccontare. Il riferimento al *flash back* cinematografico viene fatto dallo stesso Klaus nella battuta precedente il monologo di Hélène: “Le retour, le long retour, jamais cru que je reviendrais, flash back encore, le flash back, terme anglo-cinématographique”⁴⁸⁵.

Un altro elemento che accomuna *La photographie* con *Derniers remords avant l’oubli* consiste nella crescente ricerca da parte del drammaturgo di commistione linguistica tra letterarietà e oralità quotidiana, quest’ultima resa dalle pause, dalle esitazioni, dagli incisi, dalle correzioni all’interno dell’enunciazione, dal consueto ricorso ai deittici:

Hélène. – [...] Elle, là, la huitième... appelons-la... je ne sais pas, cela m’est bien égal, m’a toujours été bien égal... au bout du compte, Catherine, quelque chose comme ça... la huitième jette le contenu de son verre à la tête d’un garçon, lequel je ne sais pas, je regarde par la fenêtre et il la gifle en retour. Possible aussi que les choses aient été inversées, qu’il l’ait giflée en premier, le premier, je ne sais pas, je regardais par la fenêtre. Lui, là, un des autres hommes qui est près de lui, essaie de l’empêcher, de l’en empêcher, elle, elle sort, Catherine, n’importe qui. Personne ne la retient. Deux hommes se battent, ils étaient amis auparavant. [...] Tout est fichu. Je pars, je traverse la salle, tu ne me regardes pas, je reste sur le pas de la porte à attendre, je ne sais pas, à attendre que tu me voies à ton tour. (Je ne raconte pas très bien les choses). On sen quitte, c’est bête, on se dit cela, il ne se passa rien, on se quitte, on ne se revoit plus de toutes ces années⁴⁸⁶.

La seconda parte della pièce è interamente occupata da un monologo della misteriosa Catherine. Tutto il monologo non è altro che la descrizione di una fotografia, nella quale compaiono i personaggi presenti nella prima parte, ancora giovani. In tale descrizione non vi è quasi niente di realistico. Ciò che conta ancora una volta in Lagarce è il linguaggio e lo stile letterario. Ritroviamo tutto il bagaglio estetico lagarciano: ripetizioni e correzioni di sintagmi e parole, incisi e parentesi, commenti, pause, utilizzo dei deittici, fusione tra letterarietà e oralità.

La vera novità risiede nella ricerca di una musicalità interna alla prosa, offerta non solo nelle ripetizioni-variazioni-correzioni (fondamentali, come

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 257.

vedremo, in *Derniers remords avant l'oubli*) o dalla punteggiatura, ma anche da pause indicate visivamente da uno spazio bianco sulla pagina (indicazioni tipografiche), all'interno di frasi lasciate come per un istante in sospeso e poi riprese nella linea successiva. Nella parte iniziale del monologo troviamo esempi di quanto affermato:

Catherine. – Là, sur la seconde photographie (page ci-contre, en haut), mais c'est quelques années après que nous nous sommes rencontrés, et peut-être ce jour-là que nous nous sommes quittés, date anniversaire aujourd'hui, avec le recul (toujours avec le recul), Deux ou trois années après que nous nous sommes rencontrés (il me semble que nous nous connaissions parfaitement), sur la seconde photographie, là, moi, je suis très exactement (cela ne fit aucun doute, à peine un regard jeté et je me retrouvai, reconnue aussitôt, «premier coup d'œil». Je n'ai pas tellement, oh!, pas tellement changé, tout ça, le visage, mon allure, apparence générale – toujours ce problème d'apparence générale - , mes cheveux sont plus longs, étaient plus longs, «à cette époque», «en ce temps-là»), sur la seconde photographie, là, moi, je suis très exactement [...] je suis très exactement la deuxième, seconde, à gauche («à gauche», sur la photographie, pour l'observateur attentif, le photographe aussi, bien sûr, logique, placé en face de nous, c'est un point d'enfantillage, je sais cela, je ne l'ignore pas, combien on me le reproche! me le reprocha! mais j'aurai très souvent l'occasion de revenir sur ce point, cet aspect-là des choses, ce serait mal me connaître que d'imaginer le contraire...) [...] ⁴⁸⁷.

Nel prosieguo del monologo, Catherine offre un accenno di descrizione di sé:

[...] placée seconde de gauche, donc, au dernier rang, le quatrième, je l'ai dit, assez facile, aisé de reconnaître, remarquer, jeune femme à l'époque, habillée de noir, en noir (le procédé photographique employé ne précise rien, il est vrai: jeune femme à l'époque habillée de la manière la plus sombre), regardant l'objectif, le fixant, sans sourire, incapable peut-être, bien possible, incapable de sourire, à l'époque, jamais, mais pas triste, non, pas triste, ce n'est pas ce que je dis, ce que je souhaite dire, et les cheveux, je l'ai dit, oui, je l'ai dit, les cheveux plus longs que maintenant, aujourd'hui [...] ⁴⁸⁸.

Infine, Catherine, descrivendo l'immagine della fotografia, evoca tutti gli altri personaggi protagonisti della prima parte della pièce:

[...] Légèrement décalée, donc, avec la main de Marthe (appelons-la Marthe, cela sera plus commode), avec la main de Marthe posée sur l'épaule, sur son épaule, il y a (sur la photographie), il y avait (dans la réalité, à l'heure de la pose), et c'est là que je souhaitais en venir, en arriver, coûte que

⁴⁸⁷ Ivi, pp. 261-262.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 262.

coûte, il y a Elisabeth (nous la nommions par ce nom, ce prénom, uniquement ainsi, jamais entendu nommer autrement, d'une autre manière, prénom ou diminutif, surnom pas mieux, non, même pas, sobriquet pas davantage, non...)

[...]

À sa gauche, légèrement décalé pour moi, toujours à ma gauche, mais presque imperceptiblement tourné vers l'autre côté, prêt à lui donner le dos, la laisser, l'ignorer, rien, presque imperceptiblement, ce sont les jambes qui indiquent cela, croisées la droite sur la gauche et entraînant légèrement le corps vers son voisin (Paul),

à sa gauche, à la gauche d'Elisabeth, et moi encore, juste au milieu d'eux, au quatrième rang, à sa gauche, il ne sourit pas, et je ne me souviens pas l'avoir jamais vu sourire, l'avoir jamais connu souriant, jamais, autant que je cherche dans ma mémoire,

à sa gauche, solitaire, les mains sur les genoux, regardant l'objectif, sans autre lien avec personne (et moi, j'aurais pu poser ma main sur son épaule, comme le fit Marthe pour Elisabeth),

à sa gauche, Pierre, il a vingt-deux ans⁴⁸⁹.

Béatrice Jongy evidenzia la centralità del monologo di Catherine come costitutivo della pièce, proponendo che la fotografia descritta sia la fotografia di una classe a scuola, in cui compaiono gli stessi personaggi della pièce:

L'intrigue de la pièce *La Photographie* – c'est un personnage qui parle –, «c'est l'histoire de gens qui se sont perdus de vue, qui se retrouvent, et qui se souviennent qu'ils se connaissaient, 'avant', quelques années auparavant. C'est la même histoire que la dernière fois, à quelques détails près ». Car cette scène de retrouvailles qui affirme un échec de la reconnaissance se répète à intervalles réguliers. Jean-Luc Lagarce illustre ici ces photographies d'un passé à demi oublié, ces visages vaguement familiers, et la réitération de ce geste que permet la photographie, mais qui n'autorise aucun progrès. À chacune de leurs rencontres, les personnages reprennent tout à zéro. L'image est prise, on peut la regarder à nouveau, mais elle ne livrera rien de plus. La deuxième partie de la pièce est le commentaire d'une photographie, de classe sans doute, par l'une d'entre eux, dans l'album qu'ils feuilletent. Comme l'écrit Barthes, la Photographie ne remémore pas le passé, ne restitue pas ce qui est aboli, mais atteste «que cela que je vois, a bien été»⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 266.

⁴⁹⁰ Béatrice Jongy, «Jean-Luc Lagarce, l'écrivain exposé», cit., p. 174.

3.6 *Derniers remords avant l'oubli*: il ritorno alla tradizione. Un dramma dell'impossibilità ad esprimersi

Nell'opera drammatica lagarciana, questa pièce⁴⁹¹ rappresenta un momento di evoluzione ben preciso. Dopo gli anni di sperimentalismo, di riscritture 'assurdiste', e di alcune pièces drammaturgicamente già mature nella loro complessità, come abbiamo visto, questa del 1987 costituisce una sorta di ritorno, o meglio di ingresso lagarciano in una costruzione più tradizionale del testo drammaturgico. Tale ingresso nella tradizione si identifica con il recupero di alcune convenzioni a metà strada tra le unità aristoteliche classiche, il dramma borghese settecentesco e il dramma ottocentesco autobiografico sul modello strinberghiano e cecoviano. Allo stesso tempo nella pièce, si afferma in modo esemplare e sempre più decisivo quella poetica della difficoltà ad esprimersi e della comunicazione sempre fallace, in cui cadono i personaggi lagarciani, e che attraversa una grossa parte dell'opera del drammaturgo.

Il *plot* potrebbe essere così riassunto: un trio di amici di lunga data, due uomini e una donna, Pierre, Paul e Hélène, decidono di ritrovarsi nella casa in cui hanno vissuto insieme alcuni anni prima, e dove adesso abita, da solo, Pierre. Gli altri due si presentano con i rispettivi coniugi, Anne e Antoine. Quest'ultimo e Hélène arrivano con la figlia diciassettenne, Lise. Il motivo dell'incontro, come si chiarisce durante il corso dell'azione, sarebbe quello di fare il punto della situazione sulla proprietà che i tre amici dividono. Hélène ne propone la vendita per un presunto bisogno economico, successivamente smentito da lei stessa. La faccenda della proprietà si rivela in fondo solo un pretesto per rivedersi, fare un bilancio del passato e delle proprie vite. La pièce termina con la constatazione amara delle illusioni fallite e del sentimento di repulsione che domina ormai i loro rapporti.

Se il contenuto della trama, come ho tentato di riferire, rinvia ad un contesto temporale e spaziale ben preciso, il bellissimo titolo della pièce riconduce la visione del testo ad una dimensione, a mio avviso, universale e poetica. L'azione, che vede i protagonisti fare i conti con il proprio passato, scoprirsi cambiati

⁴⁹¹ Parte dei contenuti di questo paragrafo sono stati pubblicati in un articolo sulla rivista online www.drammaturgia.it nel 2011. Cfr. C. Fossi, *Derniers remords avant l'oubli di Jean-Luc Lagarce* in <http://www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php?id=5149>.

durante gli anni, incapaci di amarsi e di comunicare come un tempo, potrebbe svolgersi in qualsiasi luogo e in qualsiasi epoca.

Si assiste, contrariamente al solito, ad un tentativo di abbozzo di una trama, una concezione del luogo unico in senso realista, una casa di campagna, un contesto temporale ben definito dalla didascalia iniziale, che recita “[...] *en France, de nos jours, un dimanche, à la campagne* [...]”⁴⁹², alla creazione di personaggi maggiormente caratterizzati, denominati con nomi propri e lontani dall’idea di figure o attanti delle pièces precedenti. Sempre nella didascalia iniziale, il drammaturgo specifica i rapporti di parentela ed indica l’età di ogni personaggio.

Il primo elemento che indica in *Derniers remords avant l’oubli* una novità rispetto alle pièces precedenti potrebbe essere individuato semplicemente nella scelta di una concezione tradizionale della *mimesis*: in *Derniers remords avant l’oubli* assistiamo alla coincidenza totale tra attore e ruolo. La pièce è costituita da venticinque sequenze (non numerate nel testo), il cui *découpage* è evidenziato dal consueto segno (...). Tale segno risulta essenziale nell’indicare lo scorrere di un lasso di tempo tra ogni sequenza, secondo un’idea di montaggio cinematografico. La temporalità è trattato in modo piuttosto libero dal drammaturgo in altre pièces, come si è già potuto notare. *Derniers remords avant l’oubli* è di fatto concepita secondo norme aristoteliche: unità di azione e spazio, linearità del tempo, contenuto entro le ventiquattro ore.

Il classicismo e le norme aristoteliche rivivono nella scelta dell’unità di luogo e di azione, nella temporalità racchiusa in una giornata, nella elaborazione approfondita di personaggi dotati di psicologia e di un passato. I personaggi complessi, in rapporto ad una trama esile, fanno pensare anche alla tragedia raciniana, *Bérénice* in particolare. Sappiamo infatti che da regista Lagarce ha messo in scena con successo testi classici come *Phèdre* e *Le Malade imaginaire*.

Il modello del dramma borghese mi sembra risiedere nella scelta dell’ambientazione domestica, nella problematica finanziaria legata alla proprietà, alla ricerca di un certo realismo, alla commistione di toni tra il serio e il leggero, alla presenza di un vero e proprio comico. L’influenza del dramma strindberghiano e cecoviano è sottolineata dall’intimo, dall’autobiografia e dalla

⁴⁹² J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l’oubli*, in *Théâtre complet III*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 10.

soggettività. In *Théâtres du moi et théâtres du monde* Jean-Pierre Sarrazac associa tuttavia l'intimo al mondo, ovvero alla presenza di un contesto sociale e politico, all'interno del dramma. Strindberg inaugura una drammaturgia dell'autoritratto, in cui la biografia dell'autore entra nella propria opera. Lo scrittore svedese infatti "entreprind de tirer, avec la plus grande netteté possible, son autoportrait [...] en société et, par-dessus tout, en couple"⁴⁹³.

Come da prassi, in Lagarce, l'elemento fondamentale della costruzione drammaturgica è il linguaggio. L'autore non svela niente dei fatti che i tre hanno vissuto insieme in passato, né chiarisce in modo evidente ed esaustivo le motivazioni e le dinamiche che esistono tra di loro. Qualsiasi spiegazione rimane oscura e di fatto impossibile, nonostante gli sforzi dei personaggi di parlarsi, di cercare una comunicazione, che non avviene mai. In realtà essi sembrano non avere intenzione di cercare un chiarimento, mettendo semplicemente in scena le loro relazioni irrisolte, nascoste dentro uno scontro verbale che di fatto non esprime niente né fa mutare le loro posizioni. Accanto ad una caratterizzazione più verosimile, o semplicemente più concreta, i personaggi lagarciani esistono solo nelle parole che pronunciano, soggetti parlanti ma incapaci di comunicazione e comprensione autentiche.

Dal punto di vista psicologico, l'elemento linguistico del testo appare come la punta dell'iceberg di tutta una materia rimossa (in termini psicanalitici), pronta ad esplodere, ma che di fatto rimane nascosta, o che si presenta solo per frammenti e tracce. In un passaggio del suo diario, Lagarce afferma: "Travail encore sur *Derniers remords avant l'oubli*. Il faudra bien admettre un jour mon incapacité à dépasser le superficiel"⁴⁹⁴.

L'elemento autobiografico è un aspetto evidente e forte nell'opera lagarciana, basti pensare alla rappresentazione dei rapporti familiari e amorosi in pièces successive come *Juste la fin du monde* e *Le Pays lointain*. Il tema del triangolo amoroso, che ha legato in passato Pierre, Paul e Hélène, ritorna con frequenza, come si è già visto, in altre pièces (ad esempio, il dittico di *Histoire d'amour*). A

⁴⁹³ J.-P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, cit., p. 31. Il critico afferma che esiste nella struttura stessa delle pièces di Strindberg una corrispondenza stretta con la sua vita amorosa, fisica e spirituale, "comme par exemple dans la pièce *Le Lien* (1892), où l'on voit des époux régler leurs comptes les plus intimes devant un tribunal, ou comme dans *Le Chemin de Damas I* (1898) qui narre les pérégrinations existentielles et spirituelles de l'écrivain". (*Ibidem*).

⁴⁹⁴ J.-L. Lagarce, *Journal 1977-1990*, cit., p. 218.

fianco dell'esperienza autobiografica⁴⁹⁵, il modello letterario di riferimento appare essere il romanzo del 1953, *Jules et Jim*, di Henri-Pierre Roché⁴⁹⁶. Il personaggio di Pierre⁴⁹⁷ fa pensare ad una sorta di *alter ego* dell'autore per i riferimenti ai suoi tentativi letterari, alla scrittura di poesie: “[...] C’est moi qui ai écrit des livres, un ou deux, la poésie [...]”⁴⁹⁸. E ancora: “Je renonçai à l’écriture prétentieuse de petits poèmes adolescents pour devenir, il était temps, professeur, enseignant auxiliaire dans le secondaire [...]”⁴⁹⁹.

Il classicismo, o meglio una fusione tra tradizioni recuperate, emerge nella linearità e nella continuità del discorso dialogico. Lagarce non rinuncia tuttavia ai monologhi, utilizzati qui in modo più convenzionale, per far meglio conoscere i personaggi agli spettatori: è il caso soprattutto di Antoine, Anne e Lise, i quali vivono essi stessi più da spettatori che da protagonisti l'azione principale dominata dai conflitti tra Pierre, Paul e Hélène. I monologhi di questi ultimi partecipano, in fondo, all'idea di comunicazione impossibile che li caratterizza. Essi risultano come delle isole, delle monadi impenetrabili l'una all'altra, inattaccabili e immutabili nelle loro posizioni.

Essendoci nella pièce una trama, seppur esile, da portare avanti, si evince un'idea di continuità e linearità del dialogo, e più in generale del discorso, per lo più assente nell'opera lagarciana precedente. Questo è un altro segno di una tradizione e 'classicità' ritrovate nella costruzione del testo drammatico:

Antoine. – Nous allons partir plus tôt que prévu. Laisser les choses, l'argent, toutes ces histoires, la vente de cette maison. Cela nous est égal.

Anne. – Le Grand Homme ne veut rien savoir?

Pierre. – Dites donc, vous, on ne vous a pas entendue et ça allait très bien ainsi...

⁴⁹⁵ Nel suo diario, Lagarce stesso attesta una continuità, nel segno dell'autobiografico, con il dittico di *Histoire d'amour*: “*Derniers remords avant l'oubli*: Tentatives désespérées sur cette suite à *Histoire d'amour*. (Dire la vérité?)”. (Cfr. J.-L. Lagarce, *Journal 1977-1990*, cit., p. 213).

⁴⁹⁶ Come mi ha rivelato il regista e a lungo collaboratore di Lagarce, François Berreur, nel corso di un'intervista che egli mi ha concesso a Parigi nell'aprile 2011.

⁴⁹⁷ Julie Valero, come avrò modo di mostrare anche in seguito, sottolinea il filo rosso che lega la presenza di doppi di Lagarce in pièces quali *Derniers remords avant l'oubli*, *Retour à la citadelle*, *Juste la fin du monde* e *Le Pays lointain*: “Pierre, Louis, le Nouveau Gouverneur: qu'importe le nom de ces personnages, on pressent qu'ils sont autant de *figurations* possibles de l'auteur”. (Cfr. J. Valero, *Diarisme et écriture dramatique : du journal à l'espace autobiographique*, cit. p. 249).

⁴⁹⁸ J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli*, cit., p. 29.

⁴⁹⁹ Ivi, p. 40.

Hélène. – Tu lui parles sur un autre ton.

Pierre. – Je parle comme je veux à qui je veux.

Paul. – Écoute, Hélène, tu as besoin de cet argent et tu pouvais très bien lui expliquer les choses...

[...] ⁵⁰⁰.

Il linguaggio e la scrittura in *Derniers remords avant l'oubli* si basano sulla consueta nozione di ripetizione-variazione-correzione. I personaggi non cessano di ripetere alcune parole, di proporre dei sinonimi, di cambiare il tempo verbale della frase, di cercare insomma le parole giuste per esprimersi. In questo, essi mostrano la volontà di trovare un modo per comunicare e parlarsi. Ma il linguaggio è per sua natura pieno di falle, di oscurità. Il linguaggio possiede l'uomo, e non è l'uomo a usufruirne a suo piacimento, come ci hanno insegnato la linguistica di Saussure e la psicanalisi di Lacan. I protagonisti di Lagarce non sono in mala fede, ma sono semplicemente prigionieri e vittime del dominio del linguaggio su di essi. Il ricorso, all'interno del testo, a parentesi che funzionano come degli incisi, delle pause autoriflessive in cui il personaggio si interroga sull'efficacia del suo discorso, concorre a questa idea di ricerca del termine più appropriato da utilizzare. Numerosi ne sono gli esempi, come questo estratto da un monologo di Pierre:

Pierre. – [...] C'est vous, toi, elle (si je me trompe, vous m'arrêtez), c'est vous deux qui souhaitez, qui avez souhaité, expressément, cela ne pouvait pas attendre, ce dimanche-ci, tout le monde, vos familles, immédiatement, c'est vous qui souhaitez qu'on se voie, qu'on se parle, qu'on se revoie et que nous réglions nos affaires, l'argent, mettre tout cela à jour, cette maison, cet endroit, la part de chacun. Je ne me trompe pas. Je me trompe? ⁵⁰¹.

E ancora: “Ne commence pas à dire que je fais des histoires, je suis peut-être, bien au contraire, je suis peut-être la personne, l'homme, la personne exactement, je suis certainement la personne qui fait (qui fasse?), qui fait le moins d'histoires”⁵⁰².

Tale linguaggio sembra ricercare un compromesso tra lingua parlata e scritta, tra oralità quotidiana e scrittura poetica, producendo l'effetto di un particolare

⁵⁰⁰ Ivi, pp. 28-29.

⁵⁰¹ Ivi, p. 13.

⁵⁰² Ivi, p. 15.

connubio tra la spontaneità dell'orale e l'artificialità della scrittura, che al momento della rappresentazione sulla scena risulta del tutto efficace e convincente. Come del resto afferma Pierre Larthomas, “la complexité du langage dramatique tient au fait qu’il est un compromis entre deux langages dont certains caractères sont, dans une grande mesure, opposés. Écrire un bon langage dramatique, c’est unir les contraires”⁵⁰³.

Il procedere per ripetizioni, per pause ed esitazioni, per brevi segmenti che interrompono, prolungano e approfondiscono il discorso, l’uso stesso della punteggiatura, creano un ritmo all’interno della frase e suscitano l’idea della presenza di motivi musicali che ritornano e danno respiro al movimento di insieme della partitura. Questo modo di procedere della scrittura lagarciana rivela al proprio interno una costruzione che oltre ad essere musicale, risulta in un certo qual modo essa stessa un gioco metateatrale. Il critico Georges Zaragoza afferma che il linguaggio di Lagarce corrisponde al principio espresso da Larthomas di “un langage comme surpris”, ovvero di “un langage représenté” e “en représentation”. Egli afferma che “cette apparente banalité est le fait d’un art consommé dont la qualité essentielle est peut-être de se faire oublier”⁵⁰⁴. E specifica in modo assai pertinente, confermando quanto da me affermato: “La parole du personnage lagarcien semble hésitante, elle semble se découvrir, se constituer à mesure qu’elle se produit, en permanente gestation [...]”⁵⁰⁵.

Nel filone della stessa problematica della dimensione metalinguistica della scrittura, e della difficoltà ad esprimersi di molti personaggi lagarciani, Lydie Parisse parla di una “parole tremblée, ou trouée”, dove “l’exigence de formulation devient le principe d’une dramaturgie, car rien n’arrive hors du langage”⁵⁰⁶. Ciò che mettono in scena i personaggi è un dramma del linguaggio, ma anche “une remise en cause des mots de la tribu, fondatrice d’une poétique”, in cui essi sono portatori di “une interrogation sur l’acte de dire”⁵⁰⁷. Il continuo riflettere dei personaggi sulle parole da utilizzare evidenzia, e allo stesso tempo tematizza, la presenza della figura autoriale nel cuore del testo. I vari doppi di Lagarce presenti

⁵⁰³ P. Larthomas, *Le langage dramatique*, cit., p. 177.

⁵⁰⁴ G. Zaragoza, *Jean-Luc Lagarce, une langue faite pour le théâtre*, in AA.VV., *Traduire Lagarce*, Colloques Année (...) Lagarce III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 36.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ L. Paresse, *Réflexions sur Derniers remords avant l’oubli*, in AA.VV., *Les «Petites tragédies» de Jean-Luc Lagarce*, (sous la direction de B. Jongy), Dijon, Les Murmures, 2011, p. 49.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

nelle sue pièces di marca autobiografica, qui Pierre, in seguito Louis e, più in generale, il ‘figliol prodigo’, riportano in primo piano una sorta di mito romantico dello scrittore, o dell’intellettuale-artista, in perenne crisi e contrasto con se stesso e la società: questo è un tema maggiore del teatro lagarciano forse ancora troppo poco sottolineato.

Dal punto di vista sempre dell’enunciazione, Lydie Parisse afferma che i personaggi lagarciani si esprimono in un linguaggio che è loro estraneo, o una seconda lingua, all’interno delle parole più quotidiane e di un lessico ristretto:

La conscience des limites du dire et de l’inadéquation fondamentale du langage va de pair avec une fécondité littéraire indéniable, qui fait du manque ressenti dans le langage le moteur d’une poétique et le fondement d’une dramaturgie de la parole. Une parole qui laisse entendre un vide, une lacune, un inconnu au cœur des mots les plus ordinaires. Cette démarche paradoxale s’inscrit dans la lignée de la littérature de l’échec. *Derniers remords avant l’oubli*, comme *Juste la fin du monde*, comme *Le Pays lointain*, comme *J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne*, place la figure auctoriale au centre du système énonciatif, proposant une mise en abyme du mythe de l’impuissance créatrice. Lagarce est de ces auteurs qui réconcilient le théâtre et la littérature, parce qu’ils font du théâtre le lieu de la parole, c’est-à-dire le lieu du texte, le lieu de l’écriture [...] ⁵⁰⁸.

La tendenza della scrittura lagarciana a ricorrere ad un uso creativo, metalinguistico del linguaggio medesimo, già identificata in particolare con la figura retorica dell’epanortosi⁵⁰⁹, si collega al concetto di *letteratura minore*, teorizzato da Gilles Deleuze (insieme a Félix Guattari)⁵¹⁰. Per Deleuze, compito della letteratura e dei veri scrittori è trascinare la lingua dentro un processo di trasformazione che si trova nel cuore stesso della creazione letteraria. La letteratura consisterebbe dunque in un particolare trattamento della lingua che dà vita a qualcosa come ad un’altra lingua, una lingua straniera dentro la lingua stessa: “l’apparition d’un écart, d’une singularité qui marque l’apparition de

⁵⁰⁸ Ivi, p. 75.

⁵⁰⁹ Dunque del ricorso alla variazione e alla correzione all’interno dell’enunciazione dei personaggi.

⁵¹⁰ Ad una mia domanda, il professor Jean-Pierre Sarrazac ha risposto riconoscendo il riflesso sulla scrittura lagarciana, relativamente ai concetti di differenza e ripetizione, dell’opera filosofica di Gilles Deleuze, e mi ha suggerito quindi il riferimento alla definizione deleuziana di *letteratura minore*. (Cfr. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968; G. Deleuze G., e F. Guattari, *Kafka – Pour une littérature mineure*, cit.; G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993).

quelques chose de *nouveau* dans la langue, qui se présente comme quelque chose d'«étranger», et qui n'est autre que le «style»⁵¹¹.

Il ritmo e il senso di gioco teatrale all'interno della frase è qui raggiunto anche attraverso l'uso fondamentale che nella pièce viene fatto dei pronomi personali e più in generale dei deittici. Ne è un esempio questa replica di Hélène, nella quale mi pare interessante far notare anche la correzione della concordanza al femminile del passato prossimo:

Hélène. – [...] Je lui expliquais seulement pourquoi *je m'étais permis – permise?* – cette expression: taciturne. C'est tout, cela parut l'émouvoir. Tu n'as pas à m'interrompre, tu t'adresses à moi sur un autre ton, tu n'as pas à décider de mes paroles, me signaler ce que j'ai à dire ou ne pas dire. Tu notes ça dans un des petits recoins obscurs de ta tête: nous ne sommes plus rien l'un pour l'autre, toi et moi, rien de rien, plus mariés, tu m'entends?

Venus là pour régler nos affaires, l'argent, tout ça, tu ne l'oublies pas, tu ne recommences pas...

Toi non plus, tu ne changes pas, pas plus que lui, tu n'évolues pas, c'est l'idée que je cherchais, c'est cela, parfaitement, tu n'évolues pas⁵¹².

L'uso del deittico⁵¹³ determina un senso di teatralità all'interno della scrittura. Il deittico rinvia infatti alla gestualità dell'attore, ad un'azione, ad un movimento che sarà completato sulla scena. Esso può anche semplicemente costringere l'interprete a tener conto della presenza di un antagonista sul palco, contribuendo, se è il caso, a creare la tensione o il conflitto. Ne è un esempio questa battuta di Lise nella prima sequenza della pièce, nella quale essa si presenta agli altri personaggi, ma anche al pubblico: “Je suis leur fille, la seconde fille, leur fille, eux deux là”⁵¹⁴.

Nell'*extrait* scelto, si fa riferimento alla parola “taciturne”, aggettivo con cui viene descritto Pierre. Su tale attribuzione nasce una disquisizione che si ripercuote sui personaggi suscitando una tensione drammatica. Questo momento della pièce ha un tratto comune con quella del 1982 di Nathalie Sarraute⁵¹⁵, *Pour un oui ou pour un non*, pièce che si struttura sul conflitto tra due personaggi

⁵¹¹ A. Bounaniche, *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris, Pocket, 2007, p. 256.

⁵¹² J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli*, cit., p. 20. Corsivo mio.

⁵¹³ Si veda a tal proposito: AA.VV., *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena* (a cura di A. Serpieri), Milano, Il Formichiere, 1978.

⁵¹⁴ Ivi, p. 11. Tale momento costituisce anche l'unica rottura dell'illusione scenica nella pièce.

⁵¹⁵ Lagarce, come testimoniano i suoi diari, assiste a varie regie di pièces di Nathalie Sarraute, autrice per la quale ha parole di ammirazione.

maschili, la cui amicizia viene messa in crisi per il fraintendimento a proposito di una parola utilizzata da uno dei due durante una conversazione passata.

La ricerca di musicalità nella scrittura lagarciana fa pensare al modello cecoviano. Ne *Il Giardino dei ciliegi*, capolavoro del drammaturgo russo, si riscontra uno stile più letterario e lirico, costruito su un ritmo che si articola sulle ripetizioni, variazioni e pause. In traduzione francese, ne è un esempio questo monologo del secondo atto:

Trofimov. – L’humanité progresse, perfectionne ses forces. Tout ce qui, aujourd’hui, nous dépasse, sera un jour intelligible, familier. Mais il faut, pour en arriver là, aider de toutes nos forces ceux qui cherchent. En Russie, il y a encore bien peu de gens qui travaillent. La majeure partie des gens de ces classes cultivées que je connais ne cherche rien, ne fait rien, et n’est pas encore apte au travail. Elles se disent classes cultivées, et on y tutoie les domestiques. On s’y comporte avec les paysans comme des animaux. On n’y apprend rien; on ne lit rien sérieusement; on ne fait absolument rien. Des sciences, on se contente de parler, et on n’entend rien à l’art. [...] À tout propos, on vous met le poing sous le nez, on s’injurie. On mange de façon répugnante; on dort dans la saleté, le manque d’air; partout des punaises, de la puanteur, de l’humidité, de la saleté morale... Tous nos beaux discours ne tendent apparemment qu’à nous blouser nous-mêmes et à blouser les autres... Dites-moi où sont chez nous ces crèches dont on parle tant, ces salles de lecture? Il n’en est question que dans les romans. En réalité, il n’en existe pas. Il n’y a partout que malpropreté, vulgarité, asiatisme... Je crains et je déteste les faces trop sérieuses, les discours sérieux. Mieux vaut nous taire!⁵¹⁶.

Nella sequenza iniziale e in quella finale di *Derniers remords avant l’oubli*, si riscontra l’uso particolare di atti linguistici, relativi alle espressioni di cortesia e della presentazione, che oltre a suscitare un effetto di comicità, forse esprime anche l’imbarazzo ed infine il malessere dei personaggi:

Pierre. – Je suis content. Tu vas bien? Vous allez bien? Est-ce que vous allez bien?

[...]

Hélène. – C’est Antoine, lui, là, Antoine. Il est mon mari.

[...]

Paul. – Ah, oui, excusez-moi, je vous demande pardon.

⁵¹⁶ A. Tchekhov, *La Cerisaie*, dans *Théâtre*, (trad. fr. D. Roche et A. Coldefy-Faucard), Paris, Robert Laffont, 1996, p. 684.

[...]

Paul. – Paul. Enchanté.

[...]

Pierre. – Ah, oui, enchanté, c'est ce que tu as dit? Enchanté, Pierre.
[...]⁵¹⁷.

E ancora:

Antoine. – Eh bien, je vous dis au revoir et j'ai été très heureux de vous rencontrer, faire votre connaissance...

Anne. – Ah oui? Excusez-moi. Au revoir. [...]

Antoine. – Eh bien, je vous dis au revoir et j'ai été très heureux de vous rencontrer, faire votre connaissance.

Pierre. – Oui. Moi aussi. [...]

Lise. – Au revoir, au revoir, au revoir, au revoir et au revoir⁵¹⁸.

Riguardo la presenza del comico e dell'umorismo nella pièce, il critico Peter Vantine individua proprio nelle scene dei saluti e delle presentazioni il luogo di una comicità che può essere resa soltanto sul palcoscenico dai gesti dagli attori. Egli parla in questo caso di un comico definito 'visivo' e 'fisico': "[...] le comique physique et visuel est largement dépendant de la mise en scène [...] un metteur en scène peut choisir ou non d'incorporer des éléments de comédie physique au moment des présentations et des «au revoir», qui sont toujours assez longs, compliqués, et répétitifs"⁵¹⁹. Allo stesso tempo tale forma di comico può essere definita come 'sociale', poichè il pubblico ride di un imbarazzo causato da un rituale mondano in cui si riconosce. Nell'ultima sequenza, Antoine, che vorrebbe essere cortese ed educato, in realtà si rende ridicolo. Lise, che viene costretta a salutare gli adulti, ripete meccanicamente la forma di saluto del padre, dando vita ad un effetto comico di parodia.

Un altro tipo di comicità, legata oltre che alla pièce, all'intera opera lagarciana, è quella che Valentine definisce "comique langagier", dove "le langage est plus qu'un vehicule pour une idée ou un sentiment comique; le

⁵¹⁷ J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli*, cit., pp. 11-12.

⁵¹⁸ Ivi, pp. 52-53.

⁵¹⁹ P. Vantine, «Riez, riez, vous penserez plus tard!»: *le comique et le métacomique de Jean-Luc Lagarce*, in AA.VV., *Problématique d'une œuvre*, cit., p. 235.

langage est, du moins, en grande partie, la chose même dont on rit”⁵²⁰. Egli individua un effetto comico proprio in uno dei tratti stilistici più riconoscibili della scrittura lagarciana, nella correzione, ovvero nella figura retorica dell’epanortosi. Nella battuta, già citata, in cui Pierre esita tra il modo verbale all’indicativo o al congiuntivo, “je suis certainement la personne qui fait (qui fasse?), qui fait le moins d’histoire”⁵²¹, il critico afferma che Lagarce inserisce “un instant d’humour dans un dialogue autrement sérieux”⁵²².

Altri temi fondamentali nel testo sono quello delle illusioni perdute, esistenziali e politiche, e dello sguardo tra generazioni. Si comprende che Pierre, Paul⁵²³ e Hélène hanno condiviso ideali politici di sinistra, il sogno della comunità e della solidarietà (la mentalità sessantottina), che hanno inseguito ambizioni intellettuali e artistiche; al contempo, è facile intuire che tutte le loro aspirazioni sono sfumate. Ed è certamente la perdita e il fallimento delle illusioni e delle aspirazioni, un tempo condivise, che conduce i personaggi ad odiarsi nel finale della pièce.

Ciò che li riunisce a distanza di anni è una volgare questione di soldi. Mi sembra di poter affermare che ognuno, in fondo, riflette all’altro un’immagine di sé che non è sopportabile: essi sono incapaci di vedersi ed accettarsi per come sono diventati. Pierre, che vive solo nella casa di campagna dal tetto sfondato, è diventato un insegnante di lettere delle scuole medie. Hélène è sposata con Antoine, un venditore di automobili, uomo semplice e incolto. Anche Anne viene ferita e colpita dal sarcasmo di Pierre, il quale sottintende la sua ignoranza e stupidità. Un esempio di tali tensioni sono queste due repliche:

Pierre. – L’éternel questionnement métaphysique de la ménagère montant ses marches d’escalier...

Anne. – Je vous demande pardon?
Ah, oui. Vous trouvez cela drôle.
Vous me trouvez certainement stupide et pas très cultivée, et incapable encore de mettre trois mots l’un devant l’autre...

⁵²⁰ Ivi, p. 242-243.

⁵²¹ J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l’oubli*, cit., p. 15.

⁵²² P. Vantine, «*Riez, riez, vous penserez plus tard!*»: *le comique et le métacomique de Jean-Luc Lagarce*, cit., p. 243.

⁵²³ Secondo alcuni critici, i nomi sarebbero un omaggio a Pier-Paolo Pasolini, emblema dell’autore impegnato.

Vous, qu'est-ce que vous êtes devenu? Tout ça, vos belles phrases, «le bel esprit», qu'est-ce que vous êtes devenu? Avec toujours votre incessante et ridicule et petite – tellement petite – toute petite ironie impuissante! [...]»⁵²⁴.

Il personaggio di Lise, la figlia diciassettenne di H  l  ne e Antoine, rappresenta lo sguardo di una generazione su quella precedente. Ognuno degli adulti ha almeno una sequenza da solo con Lise;   come se cercasse un momento di intimit  con la ragazza e al contempo volesse guadagnarsi la buona opinione di lei, nel tentativo di evitare un giudizio critico.   Lise, in un monologo che costituisce un'intera sequenza, circa a met  della pièce, ad offrire una visione lucida ed efficace, non priva di ironia, che sintetizza il percorso di vita degli adulti:

Lise. – Ils ont un peu tout fait: ils sont assez repr sentatifs, famille de la bourgeoisie naissante provinciale et commer ante, Poitiers, Dijon, Rouen, le triangle terrible,  tudes larvaires, revendications diverses postadolescentes, montée vers la capitale, tentatives artistiques, littérature allemande et cinéma quart-monde, revendications multiples pr adultes, fuite de la capitale, descente, l'air-pur, «la vraie vie», alternatives artisanales, mauve et rose tyrien, le bonheur, le paradis, cette maison-ci, puis éclatement encore, chacun pour soi, naissance de la première jolie fillette, abandon définitif du doux temps de la jeunesse, bibliothèque payable   temp r ment, table rase, avocat-crevette, r trospective Antonioni sur les lieux mêmes du crime⁵²⁵.

Béatrice Jongy evidenzia come Lise disprezzi i tre adulti per i loro sogni utopici da intellettuali. La giovane fa riferimento al lavoro che vorrebbe svolgere nel futuro, scegliendo un mestiere nella comunicazione.   come se tra il mondo di Lise e quello dei suoi genitori si fosse creata una voragine che li separa irrimediabilmente. Pierre rappresenta il suo inverso, l'insegnante che ha creduto nei valori dell'educazione, della scuola pubblica e del sapere puro. Egli incarna un mondo quasi ormai sparito:   una sorta di eremita che fugge la societ  della comunicazione e dell'efficienza rifugiandosi nei libri e nella cultura. Lise rappresenta, all'opposto, l'utilitarismo, scegliendo “la surface sans fond, transparente, de la publicit ”⁵²⁶: ai poteri simbolici e allusivi del linguaggio, preferisce le sue funzioni essenziali. Il discorso di lei non apre mai alla complessit  (anche contorta) degli adulti, ma riporta sempre tutto ad una dimensione dell'utile, della semplicit  e dell'evidenza: “Est-ce que je peux vous

⁵²⁴ J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli*, cit., p. 49.

⁵²⁵ Ivi, p. 28.

⁵²⁶ AA.VV., *Les «Petites tragédies» de Jean-Luc Lagarce*, cit., p. 11.

être utile à quelque chose? Vous souhaitez mon avis sur un point précis?”⁵²⁷. Lise rappresenta la fine della creazione di storie, la fine della letteratura. Nel finale, quando Pierre le chiede di riferire un messaggio a Hélène che se ne è andata senza salutare nessuno, la giovane, rifiutandosi, afferma: “Je ne lui dirai rien du tout. Si vous avez quelque chose à lui dire, vous lui direz vous-même”⁵²⁸. È per la paura di mettere al mondo figli come Lise che Pierre non ha procreato? – si domanda infine il critico.

Derniers remords avant l'oubli segna un passaggio decisivo nel percorso evolutivo di Lagarce, proprio perché la pièce ci rivela, molto più che nelle opere precedenti, uno scrittore *nella* storia e nell'attualità. Apparentemente autore di una drammaturgia antistorica, atemporale e distaccata dalla sua epoca, questa pièce ci permette di cogliere in Lagarce l'esistenza di una dimensione sociale e politica (del Mondo appunto). La scrittura di Lagarce infatti ha le sue origini in una forte identità generazionale, cosciente, lucida e rivendicata:

[...] l'œuvre de Lagarce demeure, de toutes celles du dernier quart du XX^e siècle, l'une des plus nettement signées, enracinée dans un contexte déterminant et déterminé, l'une des plus représentatives aussi de cette inscription du sujet dans l'Histoire qu'au lendemain de 1968 écrivains, critiques et essayiste ont rattaché au concept linguistique d'*énonciation*, où le «je» dialogue avec le monde et avec une culture à l'instant «T» de leur évolution⁵²⁹.

La trama di *Derniers remords avant l'oubli* fa pensare ulteriormente a *Il Giardino dei ciliegi* di Cecov per i temi della proprietà, della giovinezza e degli ideali perduti, per un'atmosfera poetica di fondo. Nel testo teorico giovanile, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, Lagarce affermava che l'originalità rappresentata dal teatro cecoviano era stata quella di ridurre al limite l'azione drammatica per dar vita ad un'atmosfera. Al pari della pièce di Cecov, *Derniers remords avant l'oubli* può essere interpretata secondo vari livelli di tono e di genere⁵³⁰.

Nell'aprile 2011, ho potuto assistere a Parigi a due interpretazioni assai diverse, se non opposte, di *Derniers remords avant l'oubli*, a prova dei differenti

⁵²⁷ J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli*, cit., p. 41.

⁵²⁸ Ivi, p. 59.

⁵²⁹ Y. Mancel, *Vers une énonciation du «nous»: esquisse d'une identité générationnelle*, in AA.VV., *Problématique d'une œuvre*, cit., p. 37.

⁵³⁰ Celebre è il diverbio tra l'autore russo e Stanislavski affinché il regista non facesse prevalere troppo l'aspetto malinconico e serio di quella che il drammaturgo considerava una commedia e non un dramma.

toni e livelli di lettura che possono essere rintracciati nel testo lagarciano. Nella prima messa in scena ad opera di Serge Lipszyc⁵³¹, gli spettatori erano accolti e si sedevano su delle sedie con dei tavolini, in un foyer dalla forma più o meno circolare che era il luogo stesso della rappresentazione. Gli attori si trovavano a muoversi in uno spazio, privo di rapporto ‘all’italiana’, a pochi centimetri dal pubblico. Lo spettacolo era dunque concepito senza una scenografia creata *ad hoc* ed utilizzava il solo spazio offerto dal foyer come luogo della rappresentazione.

Vi si trovavano un camino sulla parete di sinistra, dove per lo più interagivano gli attori, un bar dalla parte opposta, dove prima dello spettacolo il pubblico poteva bere un bicchiere di vino, e un grande lampadario che illuminava la sala. Il pubblico scendeva un’elegante scala per accedere al luogo della rappresentazione. Il piano intermedio, che si affacciava sul foyer, veniva anch’esso utilizzato dagli attori durante alcune scene. Questi, durante lo spettacolo, bevevano del vino bianco, servendosi da alcune brocche e bicchieri posti su un tavolino vicino alla parete sinistra. La sala era costantemente illuminata.

Una delle idee più riuscite della messa in scena, a mio avviso, è stata quella di dotare la ragazza, Lise di una macchina fotografica. In alcuni momenti dello spettacolo, lo scatto di una foto immortalava, quasi immobilizzandoli per un istante, gli altri personaggi. Questa trovata rendeva in modo efficace l’idea dello sguardo della giovane sul mondo degli adulti e su un’intera generazione.

La recitazione degli attori si è avvalsa di un ritmo serrato, brillante, costantemente alla ricerca di una tensione tra i personaggi. Il risultato di una tale scelta ha prodotto uno spettacolo che dava l’impressione di una leggerezza, di un brio e di una brillantezza fortemente vaudevillesca. Labiche e Faydeau non a caso sono due drammaturghi di cui Lagarce ha messo in scena rispettivamente *La cagnotte* e *On purge bébé!*

Risulta chiaro che, per Lipszyc, *Derniers remords avant l’oubli* è essenzialmente una commedia dai toni buffi e leggeri. Il lavoro della compagnia ha inteso innanzitutto trattare il testo in superficie, nel dire le parole, restituire un ritmo incalzante, piuttosto che nell’approfondire motivazioni e istanze psicologiche. L’intento è stato quello di coinvolgere direttamente e divertire il

⁵³¹ Théâtre du Ranelagh, Compagnie du Matamore. Regia di S. Lipszyc. Distribuzione: B. Cadillon, S. Lipszyc, V. Durin, J. Corre, H. Payet, O. Marsaud. Aprile-maggio 2011.

pubblico. Da notare che la compagnia è arrivata a Lagarce, dopo aver lavorato alcuni anni su Cecov.

E nel segno del drammaturgo russo può essere vista invece l'interpretazione della compagnia Keops, per la regia di Christian Canot⁵³². Mentre Serge Lipzysc, in un'intervista che mi ha gentilmente concesso, ha dichiarato che il riferimento a Cecov può risultare una trappola, Canot è andato proprio in quella direzione. In un piccolo teatro con rapporto 'all'italiana', la sua regia ha costruito uno spettacolo che ha l'atmosfera, la poeticità di un sogno. Se nella prima interpretazione, il ritmo era incalzante, sempre teso nel rendere i rapporti di forza dei protagonisti, nella seconda il pubblico ha assistito ad una sorta di dilatazione del tempo, ad un'insistenza sulla lentezza, sulle pause e sui silenzi. Ciò era reso in modo ancora più evidente dal ricorso ad alcune proiezioni video. Nello scarto tra alcune scene, un video veniva proiettato su un telo di fondo, nel quale i personaggi, a coppie o tutti insieme, venivano mostrati mentre camminavano in un giardino o in una campagna, luoghi che restituivano l'esterno della casa. All'inizio della rappresentazione un altro video mostrava invece l'arrivo dei personaggi in macchina e il loro ingresso nell'abitazione; dopodiché l'azione proseguiva, o forse è meglio dire, cominciava davvero, sulla scena.

Su una scena spoglia, l'oggetto centrale intorno al quale i personaggi si muovevano, era una sedia vuota. Le luci di questo secondo spettacolo, diversamente dal primo, erano attenuate, soffuse; il bianco del telo di fondo risultava il colore unico, in contrasto con il buio della sala dove si trovava il pubblico. Il risultato di questa rappresentazione ha reso personaggi più elaborati, più umani e complessi, autoriflessivi. L'atmosfera risultava malinconica e dolorosa, mantenendo pur sempre una certa leggerezza.

⁵³² Théâtre du Proscenium, Compagnie Keops. Regia di C. Canot. Distribuzione: T. Alcidie, T. Brault, C. Richard, G. Pernet in alternanza con B. Richy, M. Vérité, C. Vurpillot. Aprile-maggio 2011.

3.7 *Music-hall*: versetto, monologo e didascalia ‘interiorizzata’

Bellissima pièce del 1988, *Music-hall* è la prima in cui Lagarce rivela in modo manifesto il contesto teatrale come luogo e soggetto della rappresentazione. Si tratta infatti di una pièce che vede protagonisti un’attrice e due attori, denominati La Fille, Le Premier Boy e Le Deuxième Boy. Come annuncia il titolo, i tre personaggi sono i protagonisti di uno spettacolo musicale; il drammaturgo si interessa però alla narrazione delle vite dei protagonisti, delle loro disavventure sui palcoscenici teatrali, nucleo che risulta essere il centro della storia.

La dimensione intima e autobiografica è confermata, poiché il teatro visto e raccontato dall’interno non può che essere argomento conosciuto e vissuto in prima persona dallo stesso Lagarce. La forma monologica in versetti favorisce la presenza dell’intimo. Nella pièce, come di consueto in Lagarce, i monologhi dialogano tra loro dando vita ad una composizione corale, collettiva a cui partecipano tutti i personaggi. Si riscontrano tuttavia in *Music-hall* aspetti del tutto originali: la pièce è concepita non solo secondo la struttura del teatro nel teatro, ma si caratterizza anche come teatro sul teatro⁵³³; i personaggi non sono solo attori che mettono in scena una pièce di music-hall, ma si soffermano anche a commentare la propria rappresentazione.

La rappresentazione di *Music-hall* mette in scena sia lo spettacolo musicale offerto dagli attori, sia il racconto ora comico ora malinconico delle loro esistenze. Ecco dunque che appare la portata tragicomica⁵³⁴ di una pièce difficilissima da

⁵³³ Georges Forestier sintetizza il concetto: “*Théâtre sur le théâtre* peut, en effet, revêtir deux acceptions. D’une part l’expression peut désigner le fait de dresser effectivement un petit théâtre sur le grand théâtre. Outre la rareté d’une telle mise en scène, cela laisse de côté le caractère essentiellement structurel du procédé. D’autre part, théâtre sur le théâtre peut laisser entendre simplement que l’on présente au public le monde du théâtre (coulisses, vie des comédiens, etc...) sans qu’il soit nécessaire d’enchâsser une seconde action dramatique. En d’autres termes théâtre sur le théâtre recouvre un *thème* et non pas la structure. Il est rare que le premier aille sans la seconde [...]”. (Cfr. G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*, cit., p. 13).

⁵³⁴ Un aneddoto raccontato dallo stesso Lagarce contribuisce a spiegare lo spirito tragicomico sul quale ha fondato *Music-hall*. Egli riporta un episodio cui ha assistito una sera a Besançon e che ha agito come ispirazione diretta per la scrittura della pièce: “Une nuit, à la sortie de la gare de Besançon (Doubs), j’ai vu sous la neige, portant ses valises et renonçant aux taxis, s’éloigner le chanteur Ringo Willy Cat, celui-là qui épousa la chanteuse Sheila, qui fut une grande vedette, comme nous disions, qui chanta avec lorsqu’ils se marièrent, “Laisse les gondoles à Venise...” – mon frère et moi, nous reprenions le refrain en cœur – et qui venait pour deux soirs, un vendredi et un samedi, chanter ses anciens succès dans une boîte à striptease de cette froide ville de l’Est. Le plafond était si bas – je ne m’en souviens plus – le plafond était si bas que l’actrice décida de ne pas

mettere in scena⁵³⁵, basata su una trama esilissima. Al metateatro contribuiscono le indicazioni sceniche evidenti contenute nell'enunciazione dei personaggi.

La presenza dell'intimo si riflette in uno stile lirico che fa indirizzare la scrittura lagarciana verso il poema in prosa, la prosa poetica, o quello che si potrebbe ancora meglio definire come poema drammatico⁵³⁶. Ciò comporta una scrittura in versetti e un flusso monologico sempre più pronunciato. A proposito della scrittura in versetti, Georges Zaragoza⁵³⁷ afferma che dal punto di vista tecnico, l'uso frequente del versetto risulta una prima tappa grafica che evidenzia la composizione ritmica propria della parola del personaggio. Allo stesso modo di una partitura musicale che indica la durata di ogni suono, ma anche di ogni

mettre ses souliers à hauts talons de peur de toucher les projecteurs avec son chignon alambiqué. Derrière un rideau, une fois, et cela parlait d'acteurs encore, une chanteuse fondit en larmes aussitôt le rideau baissé et toute la salle l'entendit et éclata de rire". (Cfr. <http://www.theatre-organic.com/francais/spectacle-musichall.html>).

⁵³⁵ Nel luglio del 2011 ho assistito a Parigi ad una messa in scena di *Music-hall* in un piccolissimo teatro all'italiana. Il contesto, con una scena stretta dotata di una sola quinta laterale sulla destra, la presenza in sala di meno di una decina di spettatori scomodamente seduti su delle panche, ben contribuiva allo spirito della pièce. La scena spoglia presentava soltanto uno sgabello, elemento essenziale, e un giradischi che suonava la canzone indicata dal drammaturgo in didascalia. Gli attori sono ben riusciti a rendere lo spirito tra il malinconico e il comico che caratterizza la pièce, ed hanno ben giocato con le pause, i momenti di incertezza sulla rottura o meno dell'illusione teatrale, i finti vuoti di memoria che il drammaturgo ha inserito nel suo testo, volendo coscientemente confondere lo spettatore. L'efficace trovata escogitata dalla protagonista-regista all'inizio della rappresentazione restituiva perfettamente il contesto di fusione tra realtà e finzione: lo spettacolo si apriva infatti con i due attori già in scena, allarmati per l'assenza della prima attrice la quale giungeva infine dal fondo della sala, camminando tra gli spettatori e fingendo imbarazzo per il ritardo. Salita sul palcoscenico, l'attrice spariva in quinta per poi rientrare dando inizio alla rappresentazione vera e propria. (Théâtre Aktéon, luglio 2011, regia di Marianne Caillet. Distribuzione: Marianne Caillet, Léon Bertolini e Guillaume Antonioli).

⁵³⁶ Sulla definizione di poema drammatico come genere ibrido verso cui si è diretto o si dirige una parte del dramma moderno-contemporaneo: "Pourquoi retenir cette notion aujourd'hui? Parce que s'est créé un espace connaissant des *contaminations* génériques, esthétiques et culturelles. On «ne perçoit plus de formes», ou de «frontières entre le drame, le poème, le récit», de sorte qu'il faut «unir la trame du poème ou la possibilité du poème, l'élan lyrique et aussi l'élément dramatique» (P. Handke, 1987). [...] Une première forme de poème dramatique connaît une déstructuration traditionnelle, en raison de la disparition du découpage scénique (acte ou scène uniques, pièce-monologue), voire du dialogue, de la fable, ou même de personnages identifiables. Il progresse selon une logique de la répétition ou du leitmotiv, et peut comporter un texte didascalique abondant. Les dramaturgies de M. Duras, F. Pessoa, G. Motton ou J. Fosse contribuent de la sorte à la multiplication des potentialités du texte dramatique. [...] le poème dramatique a substitué à l'observation réaliste une vision fantaisiste, irréaliste ou intériorisée du monde, en privilégiant la suggestion et l'émergence d'une voix lyrique. D'où l'importance de l'imaginaire, et d'un langage métaphorique ou plurivalent; d'où, parfois, l'indifférence vis-à-vis des conditions matérielles de la représentation. Si le poème dramatique du XIX^{ème} siècle se révèle plus expérimental et plus ouvert, il anticipe la création des formes hybrides actuelles et prépare une conscience de spectateur. On peut le considérer comme l'une des manifestations de la crise du drame: se voulant contestataire, et s'écrivant *contre un certain théâtre*, il est en recherche d'une autre théâtralité. Sa liberté fait sa fécondité, pour la diversité des formes et du langage, et pour les possibilités offertes, lors du passage à la scène". (Cfr. AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., pp. 90-92).

⁵³⁷ G. Zaragoza, *Jean-Luc Lagarce, une langue faite pour le théâtre*, cit.

silenzio, l'organizzazione di un testo teatrale in versetti offre preziosi indizi sulle pause da effettuare. Contrariamente al drammaturgo tedesco Thomas Bernhard, di cui Lagarce era un forte estimatore e che può essere a giusto titolo considerato un maestro del versetto, il quale elimina tutti i segni di punteggiatura, lo scrittore francese conserva il punto, la virgola e il trattino, usando molto raramente i due punti ed escludendo il punto e virgola. Il trattino viene da Lagarce impiegato per indicare una differenza di piano sonoro, mentre la virgola delimita un gruppo di parole che produce significato, senza segnare una pausa o una respirazione: la pausa è dettata dalla fine del versetto. Si comprende facilmente come tale pratica esiga molta attenzione da parte dell'attore, del regista, ma anche dello spettatore in ascolto. Questa presenza dell'autore nel cuore del testo è un modo di imporre all'interprete un ritmo e una respirazione del discorso che vietano alcuni effetti e ne suggeriscono o impongono altri.

Florence Fix individua alcuni aspetti del monologo contemporaneo, che ben corrispondono alle caratteristiche di quello lagarciano. Il critico parla, in generale, di un teatro concepito su un'assenza di comunicazione, di azione, essendo il monologo spesso assimilato ad un ritorno sulla scena del narrativo, della descrizione senza azione, della dissoluzione del personaggio e con lui del senso. Il monologo non commenta più la *fable*, di fatto negata dal monologo stesso, ma la ricompona a posteriori, ed instaura "les processus mouvants de la mémoire revancharde à la place de la chronologie dramaturgique habituelle, une architecture non-actionnelle mais narrative"⁵³⁸. La Fix inoltre sostiene che la parola è il dramma, definizione che si può considerare valida per il teatro lagarciano.

Tale riflessione sulla problematica del monologo nel panorama della drammaturgia contemporanea richiama i temi dell'intimo, del passato, della memoria, ed un rapporto del singolo con l'altro e la collettività, che influenzano così la riorganizzazione dell'enunciazione teatrale che sovverte la grammatica e la sintassi tradizionali. Tutte queste mi sembrano istanze che appartengono all'universo lagarciano:

L'être seul [...] qui sort de sa retraite et s'exhibe, projetée brutalement à l'extérieur ce qui relève de l'intime, c'est-à-dire, littéralement, ce qu'il y a de plus profond et de plus intérieur [...]: ce dévoilement expose aussi le rapport

⁵³⁸ AA.VV., *Le monologue au théâtre (1950-2000) – La parole solitaire*, (textes réunis par F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre), Dijon, EUD, 2006, p. 11.

dialectique de soi avec ce qu'en disent ou ce qu'en pensent les autres. [...] Si la parole solitaire dans son jaillissement spontané pourrait faire croire à une liberté enfin acquise, il n'est rien: la solitude dit et répète, le manque, l'absence de l'autre, certes, mais aussi la dépossession du langage qu'impose cette énonciation sans autre «répondant» qu'elle-même. Aussi la parole solitaire est-elle souvent parole de répétition [...]. Parole née de la solitude, de la marginalisation [...] qui pourtant se fait discours organisé, récit, mise au point, qui fait du manque la modalité indispensable de la création: re-création du passé, du rapport à l'autre, reprise d'un dialogue interrompu ou qui n'avait jamais pu avoir lieu [...], repeuplement de la scène vide par l'appel aux autres: la parole solitaire est exigeante, elle contraint le discours à s'organiser autour d'un seul locuteur, elle subvertit la grammaire (d'où les tournures et constructions syntaxiques inattendues, douteuses, parfois disloquées) et les lois logiques du discours (et de l'énonciation) en les soumettant à l'énergie et à la volonté d'un seul. Le désir de se faire entendre passe au second plan face à celui de produire un mode d'expression singulier. Le conflit dramatique n'est plus dans l'action, mais dans le verbe, se fait narratif et non plus actionnel [...] ⁵³⁹.

La trama di *Music-hall* risulta, ancora una volta, quasi inesistente, la pièce non essendo altro che un pretesto per raccontare il mondo del teatro visto con gli occhi di chi il teatro lo esercita e lo vive dall'interno con tutte le sue difficoltà. Già nella didascalia iniziale, il drammaturgo suggerisce la dimensione precaria e instabile, che egli doveva conoscere molto bene, in cui vivono gli attori e la gente di teatro in genere, sempre in viaggio, sballottati da una città all'altra: “*Il y a toujours un lieu comme ça, dans ce genre de ville, qui croit pouvoir servir de music-hall: c'est dans ce lieu que cela se passe*”⁵⁴⁰. Il luogo appare dunque come ben preciso, e allo stesso tempo indefinito, ma certamente un luogo adattato per la rappresentazione di uno spettacolo.

La trama esile mette in scena personaggi appena tratteggiati, in stato di incertezza, individui ed artisti eternamente al centro di una crisi esistenziale e creativa. *Music-hall* nei toni sospesi tra malinconico e comico, disperazione ed ironia, risulta in fondo un grande atto d'amore verso gli attori e il mondo del teatro. La *fabula* si costruisce intorno a due nuclei narrativi. Il primo contiene il racconto da parte della ragazza dei problemi riscontrati tante volte nei vari teatri durante gli spettacoli a causa dell'accessorio di scena, uno sgabello:

La Fille. – Le tabouret, ce tabouret-là, il est à nous,
Nous l'avons acheté,
il est, d'une certaine manière, notre propriété,

⁵³⁹ Ivi, pp. 8-9.

⁵⁴⁰ J.-L. Lagarce, *Music-hall*, in *Théâtre complet III*, cit., p. 60.

ma propriété,
 j'ai mis plus de mon argent,
 car je l'utilise plus que les deux autres [...]

Au début, nous demandions le tabouret, c'était prévu, et il
 devait être là lorsque nous arriverions, et en bonne place,
 et tellement nécessaire que nous n'aurions pu nous en
 passer,
 ce que nous disions toujours pour leur faire peur et qu'ils
 le cherchent et qu'ils le trouvent et qu'il ne manque pas.
 [...]

J'en ai vu, des tabourets! Des grands, des petits, des «à
 trois pieds», «à quatre pieds» mais pas de la même
 hauteur, et des tabourets avec dossier,
 et ce n'est plus un tabouret,
 moi, je leur disais,
 et ce n'est plus un tabouret,
 et eux, ils rigolaient, ils me disaient,
 «Qu'est-ce que ça fait?»
 «qui peut le plus peut le moins»,
 et une chaise,
 [...]

Et une chaise,
 ils me disaient,
 une chaise, c'est mieux qu'un tabouret.
 Allez leur faire comprendre!
 Jamais rien compris.
 Comment faire un tour complet sur une chaise,
 je leur demandais,
 comment faire un tour complet,
 comme ça...
 Bon, j'y arrivais!
 Et je tournais, je faisais un tour complet,
 bon... [...] ⁵⁴¹.

Il secondo nucleo narrativo contiene il racconto dei rapporti che uniscono i tre
 protagonisti, racconto sempre effettuato in maniera indefinita, solo suggerita. Le
 Premier Boy racconta di essersi unito agli altri due dopo la partenza di uno degli
 attori. Anche Le Deuxième Boy racconta il suo arrivo al fianco della donna:

Le Premier Boy. – [...] Lorsque je suis arrivé, je rem-
 plaçais un type qui tenait ce rôle-là, manière de dire,
 La Fille et celui-là,
 le chanteur.

[...]

Le Deuxième Boy. – [...]

Lorsque je suis arrivé, elle était avec un autre type, parti
 depuis

⁵⁴¹ Ivi, p. 71.

– l’a quittée –
ou mort et de belle mort et d’épuisement, logique,
ou séduit par un autre métier plus lucratif ou moins
désespérant⁵⁴².

Torna dunque anche il triangolo amoroso:

Le Premier Boy. – Le premier, côté droit,
moi, à ma place,
fondateur de cette part-là, à l’origine fut son mari,
et l’autre, toi, là,
de ton côté...

Le Deuxième Homme. – Son amant le plus proche...⁵⁴³.

Il personaggio de La Fille riflette sulla debolezza della trama, si chiede in cosa consiste la storia e rivela infine che essa non esiste. Si delinea qui quella dimensione di teatro sul teatro che ho annunciato in apertura.

Nella citazione, l’uso dei caporali sembra dar voce agli spettatori (immaginari) che assistono alla pièce nel racconto de La Fille e, in un certo senso, agli spettatori (reali) che assistono a *Music-hall*, i quali reclamano appunto una storia:

La Fille. – Mais l’histoire?
[...]
«Mais, madame, répètent-ils
– sont courtois mais obstinés et n’entendent pas ne rien
entendre – oui, madame, l’histoire quelle est-elle?
Parce que tout de même on ne saurait se nourrir ainsi, tout
le temps,
d’expédients divers,
le tabouret, l’histoire du tabouret, ses multiples aventures,
et la robe,
et la porte du fond, et celle, plus fréquente encore,
latérale, dans les cas difficiles, tout cela,
nous l’avons compris, mais l’histoire,
on ne saurait faire semblant, il y en a bien une, et quelle est-
elle? Nous serions heureux de la connaître...»

Goguenards, ils attendent maintenant dans le silence et ce
trou obscur,
là, devant moi⁵⁴⁴.

[...]
Pas d’histoire, non.
Quelle histoire?

⁵⁴² Ivi, pp. 77-81.

⁵⁴³ Ivi, pp. 84-85.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 88.

Un numéro, ainsi que nous appelons ça et il faudra s'en contenter.

[...]

Pas d'amant assassin, non,
Pas d'histoire, rien du tout,
Prévisible depuis le début, non?⁵⁴⁵.

Nel finale della pièce, un malinconico monologo della protagonista sembra arrivare a far coincidere la narrazione con il momento di attesa in cui l'attrice si appresta ad entrare in scena, per la rappresentazione di fronte al pubblico, in un teatro semi-deserto:

La Fille. – Et vingt et une heures vingt et ne viendront plus
et jouons quand même et faisons semblant,
tricheurs aux extrêmes,
et répétons une fois de plus
et là pour rien,
sûr,
[...]
et racontons absence d'histoire et mari et amant et les fuites
des hommes et mes petites anecdotes assez désopilantes
[...]
et remplissons le temps,
faisons semblant d'exister,
et jouons quand même – j'en pleurerais, n'ai pas l'air
comme ça mais en pleurerais et en pleure parfois, mais
discrètement, avec lenteur et désinvolture, et pas plus tard
qu'il y a cinq minutes, sans qu'on me voie,
pleure sous maquillage et déguisement,
et sans reniflements intempestifs,
suis habile –
et triche jusqu'aux limites de tricherie,
et sont fort lointaines, ces limites-là,
et jamais ne les épuise,
triche jusqu'aux limites de tricherie,
l'œil fixé sur ce trou noir où je sais qu'il n'y a personne⁵⁴⁶.

L'aspetto più interessante, non completamente nuovo (presente anche nella seconda versione di *Histoire d'amour*), ma in *Music-hall* sfruttato in modo più significativo, è rappresentata dalla 'didascalia interiorizzata'⁵⁴⁷ nel testo, concepita come fattore stesso di teatralità (e metateatralità) in seno ad esso:

⁵⁴⁵ Ivi, pp. 92-93.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 102.

⁵⁴⁷ Sulla problematica e la complessità della didascalia nel panorama della drammaturgia contemporanea, Frédérique Toudoire-Surlapierre scrive: "La didascalie est en état d'incertitude

La Fille. – La Fille, elle venait comme ça, du fond,
là-bas,
elle entrait,
elle marchait lentement,
du fond de la scène vers le public,
et elle s’asseyait.
Parfois, c’est arrivé plusieurs fois, parfois,
parce qu’il n’y avait pas la possibilité d’entrer par le fond,
ou parce que la scène n’était pas assez profonde
ou d’autres fois encore, parce que la lumière avait dû être
réglée autrement,
la Fille, alors,
c’était une habitude qui avait été prise pour faire face à ce
genre d’incidents,
la Fille entrait sur le côté dans le fond de la scène et alors,
assez habilement je dois dire, elle effectuait un léger demi-
cercle et gagnait ainsi la ligne centrale pour avancer,
«comme si de rien n’était»,
vers le public, et s’asseoir, au même endroit, de la même
manière, lente
et désinvolte [...] ⁵⁴⁸.

Altre volte Lagarce ha concepito momenti in cui il confine tra monologo narrativo e ‘didascalia interiorizzata’ nel testo risultava sottile. In *Music-hall*, la presenza di una didascalia inglobata dall’enunciazione del personaggio mi pare evidente:

Le Premier Boy. – Quand la Fille partait, en direction du
public,
– elle est dans le noir, et nous, nous sommes derrière,
elle est dans le noir, dans l’obscurité,
plus loin encore que le fond de la scène et le public ne peut
pas la voir –
nous la suivons, lentement, désinvoltes... ⁵⁴⁹.

[...]: tout se passe comme si les auteurs ne savaient pas que leur *faire faire*, tout en leur gardant une place, rendant compte de ce désarroi et de cette ambivalence qui nous paraît être l’un de leurs enjeux esthétiques. [...] Si le personnage semble le premier concerné par les métamorphoses qui s’opèrent sur elles, la figure de l’auteur prend toute son importance, que ce soit en filigrane, au premier plan ou sur un piédestal – telle une métaphore didascalique. Révélation auctoriale et manipulation du personnage nous renvoient aux rapports du lisible au visible de la didascalie: elle est affaire de représentation et de réception, stipulant une sorte de contrat implicite entre l’auteur et le metteur en scène; elle est un marché conclu, mais elle est aussi une ressource pour les exégètes et les critiques littéraires. La didascalie est doublement sémiotique, elle symbolise le traitement que le dramaturge entend opérer sur les corps et les voix, et pose des questions de poétique”. Cfr. AA.VV., *La didascalie dans le théâtre du XXème siècle – Regarder l’impossible*, (textes réunis par F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre), Dijon, EUD, 2007, pp. 8-9.

⁵⁴⁸ J.-L. Lagarce, *Music-hall*, cit., p. 61. Si ritrova la dimensione narrativa propria all’opera lagarciana, l’enunciazione del personaggio che parla di se stesso alla terza persona, il riferirsi ad una narrazione al passato, il passaggio del soggetto dalla terza alla prima persona (per un istante, in un inciso “Je dois dire”).

⁵⁴⁹ Ivi, p. 63.

Risulta qui difficile separare categoricamente l'elemento narrativo da quello didascalico. Il pubblico assiste alla recita di personaggi che narrano, come detto precedentemente, una 'materia'. Tale materia, poiché siamo a teatro e i personaggi sono attori, sembra assumere, come descritto, la forma di una didascalia propria al testo drammatico. La narrazione racconta cose reali o forse immaginarie. Al contempo i protagonisti fanno di questa materia (del passato) le basi della creazione di una pièce della quale il pubblico è spettatore (nell'immediato presente della rappresentazione). Lagarce, in definitiva, non fa qui che affinare sempre più la sua personale estetica della rappresentazione.

Alla fine di un monologo, *La Fille* descrive varie situazioni vissute precedentemente, le difficoltà incontrate in un teatro a causa del diverso posizionamento degli ingressi, o della diversa tipologia del palcoscenico o della sala: qui la dimensione di teatro nel teatro è evidente. In questo estratto, tuttavia, prevale la concezione descrittivo-narrativa su quella drammatico-didascalica:

La Fille. – [...] Parfois encore, une fois,
deux,
je ne sais plus,
et il serait bon, franchement,
c'est ce que je pense,
parfois, une ou deux fois,
trois,
admettons quatre,
je compte, je réfléchis, je compte,
mettons quatre fois,
parfois, non seulement il n'y eut pas de porte,
où que ce soit, ni au fond, ni sur le côté,
et d'autre part
[...]
la scène était si petite, vraiment, de là à là, pas plus,
que rien ne permettait de marcher, très lentement, et d'une
manière désinvolte, rien,
franchement, il fallait l'admettre
[...]
si petite, oui, qu'il fallut que la Fille,
c'était la solution,
que la fille soit déjà là, aussi, l'air de rien, déjà, oui, déjà,
toute coincée entre le fond et le public, si proches l'un de
l'autre⁵⁵⁰.

Nel momento in cui la didascalia si libera delle sue convenzioni, essa diventa una voce interiore che prende la forma di un soliloquio: talvolta commento

⁵⁵⁰ Ivi, pp. 62-63.

autoriale, talvolta discorso soggettivo dell'autore, essa può essere tanto emozionata e intima che ludica e stravagante. Altre volte la didascalia prende sembianze romanzesche, ciò che Jean-Pierre Sarrazac chiama «le roman didascalique», pur mantenendo la sua teatralità. La didascalia ama giocare con altri generi e forme, instaurando la sovrapposizione tra teatralità e narrativa.

Sandrine Bazile registra la progressiva sparizione della didascalia, nel corso dell'evoluzione della drammaturgia di Lagarce; o meglio, precisa che la didascalia non scompare del tutto, ma viene integrata nel dialogo dei personaggi e diventa interna alla scrittura drammatica “liée avec le dédoublement du moi”⁵⁵¹. Il critico afferma che l'identificazione della didascalia diventa incerta e la terminologia appare impotente a circoscriverne l'essenza. Il critico preferisce utilizzare il termine di “énoncé didascalique qui cohabitera indifféremment avec celui de didascalie”⁵⁵². Allo stesso tempo, Bazile ribadisce il fatto che i pronomi, i tempi verbali e la tipografia contribuiscono a creare quello sdoppiamento dell'attore-personaggio lagarciano, enunciatore di una narrazione o di indicazioni sceniche:

Les didascalies ne se démarquent pas, chez Lagarce, par un statut linguistique spécifique [...]. Le jeu des pronoms, des temps verbaux et de la typographie signalent le dédoublement acteur/personnage. Le texte peut être lu comme un récit ou comme la mise en abyme d'une mise en scène possible; ce *dialogue didascalique* invite à un dédoublement en cascade: l'acte directif ne semble dès lors plus proféré par l'auteur, mais par les acteurs/personnages. La didascalie chez Lagarce participe donc d'une énonciation multiple qui renvoie tour à tour à l'auteur, au Lagarce raconté du souvenir, aux personnages de ses pièces et aux acteurs qui les interprètent [...]. Le texte dramatique mêle dès lors les instances énonciatives⁵⁵³.

Il critico, infine, individua nel passaggio, frequentato da Lagarce, dell'enunciazione dei personaggi dalla prima alla terza persona, il particolare sdoppiamento della soggettività e della dimensione di genere all'interno del testo:

⁵⁵¹ S. Bazile, *Comme cela que ça se passe, Jean-Luc Lagarce ou la didascalie comme principe d'écriture intime*, in AA.VV., *La didascalie dans le théâtre du XXème siècle – Regarder l'impossible*, cit., p. 101.

⁵⁵² *Ibidem*. Per quanto riguarda la contaminazione del testo da parte del paratesto didascalico, Bazile afferma: “Les points de suspension revêtent un statut ambigu puisqu'ils ne sont plus imputables à la volonté, extérieure, de l'auteur mais à celle du personnage. Ils signalent l'intégration de la didascalie au discours des personnages. Le statut de l'énoncé didascalique n'est plus ici le fait d'une voix extradiégétique puisqu'elle s'assimile à la voix d'un des personnages de la fiction. La distinction entre les types de didascalies cesse ainsi d'être pertinente dans certains textes de Lagarce. *Music-hall* préfigure déjà cette confusion”. La punteggiatura, parentesi e punti di sospensione in particolare, allo stesso titolo della tipografia, ritorno alla linea e corsivo, diventano enunciato didascalico. (Ivi, pp. 106-108).

⁵⁵³ Ivi, p. 108.

l'io si divide tra autore, narratore, personaggio da una parte, attore e regista dall'altra. In questo modo, si assiste ad un'opera che oscilla continuamente tra il drammatico e il dialogico da una parte, mentre dall'altra si muove tra l'intimo e il romanzesco. La didascalia partecipa a tale effetto di scrittura romanzesca:

Mais la présence de l'imparfait et de la troisième personne – comme l'utilisation énigmatique des majuscules – , en signalant une écriture narrativisée, vient interférer avec ce système binaire. Ajoutant à la confusion des rôles et des instances énonciatives, le *je* cesse d'être un pronom personnage pour devenir un je autobiographique: le *je*, chez Lagarce, semble ainsi condenser la collusion entre auteur, narrateur, personnage d'une part, et comédien et metteur en scène, d'autre part. Ce faisant, l'œuvre de Lagarce semble perpétuellement tiraillée entre deux types d'écritures, l'une dramatique et dialogique, l'autre romanesque et intime. Les didascalies elles-mêmes donnent en effet souvent à lire des séparations dramaturgiques qui ne semblent pas renvoyer à une écriture dramatique mais bien à une écriture romanesque⁵⁵⁴.

⁵⁵⁴ Ivi, p. 109.

4. La ‘maturità’

4.1 *Les Prétendants*: la svolta verso la commedia e il *vaudeville*. Lagarce e Vinaver

Les Prétendants, del 1989, costituisce un momento di novità e l’ingresso in una maturità di scrittura drammaturgica che sarà ribadita dai grandi testi successivi. La sua divisione in cinque parti richiama in modo evidente una certa classicità ritrovata, non solo, come mostrerò, nella struttura portante del testo. Per la prima volta, il drammaturgo mette in scena un numero consistente di personaggi, diciassette in tutto, ed ambienta l’azione “*dans la salle qui fait office de salle de réunion*”⁵⁵⁵, come si legge nella didascalia introduttiva. Il luogo unico richiama dunque una concretezza ed una ricerca realistica. Un ulteriore realismo è dato dai nomi propri (nome e cognome) con cui vengono designati i singoli personaggi: di ognuno viene anche indicato o il rapporto di parentela con altri personaggi, oppure la professione svolta e l’età. Dall’attribuzione degli incarichi di alcuni personaggi è dato comprendere che l’azione avviene forse in una cittadina di provincia, ed in particolare all’interno di un’istituzione o un organismo pubblico. L’ambientazione della pièce potrebbe essere intesa non solo genericamente come un’amministrazione culturale, ma forse come un teatro pubblico di provincia. In ogni caso, è molto probabile che Lagarce abbia conosciuto in prima persona gli ambienti e le situazioni rappresentate nella sua pièce.

L’azione portante gira attorno alla nomina di un nuovo direttore, più giovane, che ne viene a sostituire uno più vecchio, sollevato dall’incarico. Essa si svolge il giorno stesso del passaggio di consegne tra i due, fatto che si verifica nel corso di una cerimonia ufficiale, cui partecipano i membri che compongono tale istituzione, rappresentanti della municipalità e del ministero inviati appositamente per l’occasione. La temporalità dunque richiama anch’essa un’unità aristotelica piuttosto chiara: tutto avviene nell’arco delle dodici ore.

⁵⁵⁵ J.-L. Lagarce, *Les Prétendants*, in *Théâtre complet III*, cit., p. 108.

Contrariamente a quella che è diventata la norma, Lagarce rinuncia ai monologhi isolati e costruisce una pièce esclusivamente sulla linearità e sul ritmo, a tratti incalzante, del discorso dialogico tra i personaggi, a confermare un certo ritorno alla tradizione, e, come chiarirò, una resa non solo comica, ma in stile vaudevillistico. Sylvain Diaz citando le dichiarazioni del regista Jean-Pierre Vincent⁵⁵⁶, il quale ha messo in scena la pièce di Lagarce a Parigi al Théâtre de la Colline nel 2003, parla di “une œuvre résolument à part dans la production dramatique lagarcienne”⁵⁵⁷. Il testo, per la sua singolarità e per una certa complessità, ha faticato ad essere riconosciuto come un lavoro importante. La regia di Vincent ha dato il via, per il successo di pubblico e di critica, alla considerazione che *Les Prétendants* merita nel panorama della drammaturgia contemporanea.

L'azione principale su cui si costruisce la pièce, come accennato, riguarda il passaggio di consegne tra il vecchio e il nuovo direttore. All'interno della *fabula* troviamo una tessitura di trame sotto traccia, che, qui come altrove in Lagarce, sono solo abbozzate. Si intuisce facilmente la presenza di conflitti che animano, uniscono o dividono i personaggi, il tutto redatto in una scrittura ‘di superficie’, anti-psicologica, che caratterizza il drammaturgo. In questo senso, *Les Prétendants* si lega a *Derniers remords avant l'oubli*, pièce che, come ho mostrato in precedenza, si costruisce sulle dinamiche sottese, misteriose ed inesprese che regolano i rapporti tra i personaggi. Jean-Pierre Vincent afferma che la vera maturità di Lagarce inizia proprio con *Derniers remords avant l'oubli*, testo considerato minore per molti anni.

Ne *Les Prétendants* prevale un ritmo di carattere vaudevillistico ed una ricerca del comico, in cui il drammaturgo riesce a miscelare il serio. Tuttavia, ciò che io

⁵⁵⁶ Attore, regista e direttore di teatro, Jean-Pierre Vincent conosce una lunga e prolifica carriera. A partire dal 1968 lavora con il drammaturgo Jean Jourdheuil. Nel 1975 prende la direzione del Teatro Nazionale di Strasburgo dove dà ampio rilievo alla scuola e alla creazione sperimentale. Dal 1983 al 1986 è ‘Administrateur’ alla Comédie Française. Dal 1986 si dedica alla regia e all'insegnamento al Conservatoire national supérieur d'art dramatique a Parigi. Succede a Patrice Chéreau alla guida del Théâtre des Amandiers a Nanterre dal 1990 al 2001. Nel 2001 fonda con Bernard Chartreux la compagnia ‘Studio libre’ e crea molti spettacoli al Théâtre de la Colline e all'Odéon. È membro dei consigli di amministrazione del Théâtre de l'Odéon, del Festival di Avignone e del Jeune Théâtre National. Di Lagarce ha curato anche la regia di *Derniers remords avant l'oubli* nel 2004. Tra gli altri autori da lui messi in scena: Brecht, Marivaux, Goldoni, Labiche, Shakespeare, Pirandello, Beaumarchais, Bernhard, Molière, Bond, Strauss, Büchner e Jarry.

⁵⁵⁷ S. Diaz, *L'action mise en crise dans «Les Prétendants»*, in AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, cit., p. 30.

sento ne *Les Prétendants* è la presenza di un'ironia insita nel cuore del linguaggio stesso: non solo Lagarce crea un testo che è una feroce parodia del consiglio di amministrazione, del cerimoniale che regola i rapporti umani all'interno delle istituzioni culturali pubbliche, ma mi pare assumere una posizione 'filosofica' secondo cui il linguaggio non può che essere inteso come definibile e concepibile nel comico in generale e nell'ironia in particolare. Per questo motivo mi sembra essere qui forte l'influenza su Lagarce di un altro grande drammaturgo francese, Michel Vinaver, maestro di comicità, autore di pièces talvolta dal numero elevato di personaggi, e soprattutto ambientate in luoghi sociali e collettivi dalle forti tensioni, come l'azienda e, più in generale, il mondo del lavoro.

Tra le pièces di Vinaver che possono aver influenzato Lagarce nella stesura de *Les Prétendants* penso in particolare a *Par-dessus bord*, *La Demande d'emploi*, *Les Travaux et les Jours*. Anne Ubersfeld scrive su *Par-dessus bord*, testo creato tra il 1967 e il 1969, in cui sono presenti cinquantaquattro personaggi:

Prise de pouvoir, usurpation d'un royaume par un fils bâtard, le royaume étant une entreprise française de papier-toilette, de moyenne importance. La référence culturelle n'est plus la tragédie grecque, c'est Shakespeare, le *Roi Lear*. Mais aussi, et délibérément, Vinaver imite un autre modèle grec, Aristophane. [...] La pièce raconte aussi (surtout) comment une entreprise française qui bat l'aile réussit à se rétablir par des méthodes modernes de marketing, mais finit, faute de l'appui des banques, par se fondre au creuset d'une multinationale à dominance américaine⁵⁵⁸.

Il richiamo ai temi del potere, dell'usurpazione del regno da parte di un figlio fanno pensare proprio a quelli presenti ne *Les Prétendants*, dove il giovane direttore viene ad insediarsi nel 'regno' del direttore spodestato⁵⁵⁹. In queste tre pièces di Vinaver, la situazione sociale dell'azienda con le sue strategie di potere e i suoi riti (anche linguistici) prestabiliti, nei rapporti tra gli individui, si mescola all'elemento privato che rivela le dinamiche che si dispiegano tra i personaggi. Si potrebbe ancora riconoscere in questi testi la duplice presenza prima del tema del Mondo e poi dell'Intimo, come avviene e si rivela ne *Les Prétendants*. La pièce di Lagarce prende come modello, a mio avviso, il teatro di Vinaver nella compresenza dell'elemento sociale e dell'elemento privato. Molte volte Vinaver

⁵⁵⁸ A. Ubersfeld, *Michel Vinaver*, Paris, Librairie Théâtrales, 1989, pp. 41-42. L'accostamento tra Lagarce e Vinaver mi è stato suggerito da Jean-Pierre Sarrazac.

⁵⁵⁹ Vincent stesso evoca come modello, in filigrana, per Lagarce, le tragedie sul potere di Shakespeare.

introduce, non solo nelle pièces citate, personaggi uniti da legami familiari. Nella pièce di Lagarce, quasi ogni personaggio è accompagnato dal o dalla consorte, e, nel caso di Raout anche dalla figlia.

Anne Ubersfeld, parlando ancora dell'opera di Vinaver, sostiene che “pour lui, il n'y a pas de différence radicale entre l'espace privé et l'espace public qu'il soit celui du travail ou des activités de la collectivité”⁵⁶⁰. E aggiunge: “De là la charge affective et charnelle de ces textes”⁵⁶¹. Per concludere: “théâtralement parlant, il y a deux solutions possibles, l'une et l'autre supposant le rapport étroit, proprement inextricable, d'un espace de l'individuel et d'un espace du social”⁵⁶².

Anche con Vinaver, Lagarce condivide certamente la supremazia della parola e del linguaggio come elemento portante della creazione drammaturgica⁵⁶³. Dal punto di vista del lavoro sulla lingua, Lagarce, ne *Les Prétendants*, ricalca le scelte di Vinaver. Ciò combacia con quanto Ubersfeld, nell'opera vinaveriana, definisce come presenza di “langages professionnels”⁵⁶⁴, “langues de bois et stéréotypes”⁵⁶⁵, “lois conversationnelles”⁵⁶⁶. Chiarirò le analogie sulla lingua nella pièce di Lagarce quando affronterò l'analisi puntuale del testo: basterà qui far riferimento all'interminabile scena dei saluti e delle presentazioni, così come a quella dei discorsi ufficiali e dei ringraziamenti presenti ne *Les Prétendants*.

Riguardo alla pièce lagarciana e alla natura del linguaggio, ho detto in precedenza esservi una sorta di particolare comicità nel cuore del linguaggio stesso, che è forse più esatto definire come ironia. Della presenza di un vero e proprio comico, parlerò in seguito. Qui voglio invece richiamare l'attenzione proprio su un'ulteriore similitudine con Vinaver, il quale, a proposito della propria opera, dichiara: “À l'égard des personnages de ce théâtre ne s'exerce aucune ironie. Pourtant l'ironie est constitutive de ce théâtre comme le sang l'est de notre

⁵⁶⁰ A. Ubersfeld, *Michel Vinaver*, cit., p. 108.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² Ivi, p. 109.

⁵⁶³ Su Vinaver, sempre Anne Ubersfeld così si esprime: “Il est évident que ce qui est essentiel pour Vinaver c'est le langage. Le langage est la part du théâtre qui est le sujet d'une conversation possible; le langage, les répliques, c'est ce qui fait *texte*, et qui en ce sens est durable au-delà des limites d'une série de représentations; pour Vinaver une œuvre théâtrale se constitue non pas par une seule mise en scène, mais par plusieurs, et de ce fait par l'entre-deux entre des mises en scène, le langage est ce qui peut perdurer et se maintenir à travers des lectures et des visions diverses. Pour la dramaturgie vinavérienne, ce qui fonctionne, c'est l'écoute”. (Ivi, p. 147).

⁵⁶⁴ Ivi, p. 150.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 151.

⁵⁶⁶ Ivi, p. 154.

corps. Enlevez l'ironie, il n'y a plus rien"⁵⁶⁷. E inoltre: "La fabrication de l'effet comique n'est pas délibérée, elle est consubstantielle à l'écriture; l'effet comique est ce qui fait prendre la pâte, c'est la vibration qui donne consistance à la matière même de la conversation de tous les jours"⁵⁶⁸.

Nella scrittura de *Les Prétendants* la simultaneità dei dialoghi che si incrociano e si accavallano è certamente ripresa dalla drammaturgia di Vinaver. L'effetto che tali dialoghi creano nella pièce lagarciana corrisponde alla sensazione, in un primo momento, di una certa *étrangeté*, di una destabilizzazione e, solo in secondo momento, di una ricerca del comico. Peter Vantine rileva la presenza di un comico gestuale e sociale nelle scene dei saluti e delle presentazioni iniziali come in quella dei saluti finali, come avviene in *Derniers remords avant l'oubli*. Il critico si sofferma quindi sulle possibilità mimiche e visive offerte dal teatro analizzando il momento⁵⁶⁹ in cui Nelly inizia a disturbare la cerimonia ufficiale, alzando troppo la voce:

Au-delà du langage, le théâtre en tant que genre offre des possibilités physiques et visuelles que Lagarce exploite à des fins humoristiques. Par exemple, dans *Les Prétendants*, lorsque les objections de Nelly deviennent trop bruyantes et trop gênantes pour le bon déroulement de l'occasion officielle, son mari Ripoix et Mme Brulat l'emportent de force pour la faire taire. On imagine aisément ses gesticulations affolés [...]⁵⁷⁰.

Un comico verbale, suscitato da un linguaggio volgare, si ha quando Solange Poitiers riceve l'inviato del ministero Mariani. Cercando di gestire tutta la cerimonia, mentre alcuni membri del centro culturale iniziano a litigare, Poitiers perde la pazienza:

Bon Dieu. Bon Dieu de bon Dieu de bon Dieu. Qu'est-ce que c'est que ce foutu bon Dieu de bordel? [...] Merde, merde, merde! Paul, qu'est-ce que c'est que cette putain de connerie? Vous voulez me foutre tout ce foutoir cul

⁵⁶⁷ J.-P. Ryngaert, *L'ironie contre l'esprit de sérieux – Présence du comique chez Michel Vinaver*, in AA.VV., «Europe», «Michel Vinaver», n. 924, aprile 2006. Vinaver è sempre stato percepito dal pubblico come autore 'serio'. Così Ryngaert scrive in proposito: "Je ne prétends pas ici démontrer le contraire. Pourtant, on décèle à différents moments de l'histoire de son œuvre, un intérêt pour le comique qui se manifeste notamment par des fables cocasses, par un intérêt pour les formes anciennes de la comédie, et surtout, par un usage permanent de l'ironie". (*Ibidem*).

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ Non vi è un *découpage* in scene nel testo.

⁵⁷⁰ P. Vantine, «*Riez, riez, vous penserez plus tard!*»: le comique et le métacomique de Jean-Luc Lagarce, cit., p. 234.

par-dessus tête? Ils sont complètement déglingués, vos connards de soi-disant collaborateurs?⁵⁷¹.

Ecco il commento di Vantine in proposito:

Sa colère devient comique pour le spectateur par son caractère excessif et par le contraste avec ce qui est révélé comme étant la fausse politesse de Poitiers [...]. Son hypocrisie la rend non seulement méchante mais également ridicule. En outre, Lagarce utilise la sonorité – la répétition [...], la paronomase (*bon Dieu de bordel*) et l'allitération [...] pour tirer la tirade de Poitiers vers le comique⁵⁷².

Nelle ultimissime pagine, si assiste ad una serie di scambi sempre più comici per determinare chi deve ricondurre Mariani, l'inviato del ministero, alla stazione. Tale questione è di un'importanza esagerata poiché all'inizio della pièce nessuno è andato a prenderlo, cosa che ha poi provocato grande tensione e biasimo reciproco tra i vari impiegati del centro culturale:

Tout au long de la première partie de la pièce, chacun blâme un autre pour cette erreur. Inversement, dans la quatrième et cinquième parties, chacun propose de le reconduire à la gare, jusqu'au point où Mariani craint de manquer son train. Le motif comique de Mariani, le taxi et la gare, devient une satire de l'importance excessive accordée aux personnages officiels et de la hiérarchisation des institutions culturelles⁵⁷³.

La complessità de *Les Prétendants* è data dalle sotto-trame che la articolano. Jean-Pierre Vincent infatti vede e racconta la pièce come la storia del nuovo direttore e del misterioso collaboratore e amico, di cui non si riesce bene a comprendere il ruolo che occuperà nel centro culturale⁵⁷⁴. Si intuisce che i due giovani uomini, Später e Blot, corteggiano la figlia del vecchio direttore, Christine, e si comprende che i tre si conoscevano già in precedenza, forse dai tempi dell'università, e che qualcosa tra di loro non ha funzionato. La pièce racconterebbe dunque la storia di due pretendenti alla mano della giovane donna: torna qui il triangolo amoroso, e in particolare il tema di un amore antico, forse infelice, con cui i protagonisti si ritrovano a fare i conti.

⁵⁷¹ J.-L. Lagarce, *Les Prétendants*, cit., p. 153.

⁵⁷² P. Vantine, «*Riez, riez, vous penserez plus tard!*»: le comique et le métacomique de Jean-Luc Lagarce, cit., p. 237.

⁵⁷³ Ivi, p. 241.

⁵⁷⁴ In questo particolare, il protagonista che ritorna nella sua cittadina natale accompagnato da un amico, il richiamo a *Retour à la citadelle* è evidente.

Tali differenti possibilità di lettura della pièce ne confermano la complessità⁵⁷⁵. Questa complessità può essere ritenuta anche una delle cause maggiori del lungo tempo che il mondo teatrale francese ha impiegato per riconoscere la grandezza del drammaturgo. Il regista Jean-Pierre Vincent parla appunto di una pièce della quale si scopre la dimensione profonda, nonostante la scrittura del drammaturgo resti di una grande leggerezza. Sostiene inoltre l'inesistenza di un vero intrigo, essendo costruita sui non-detti. A proposito del titolo, nel corso di un'intervista concessa a Julien Fišera al Théâtre National de la Colline nel settembre 2002, il regista afferma:

Au bout d'un moment, je me suis mis à réfléchir à partir du titre. Je me suis demandé ce que c'était que ces «prétendants». Un prétendant, c'est quelqu'un qui «prétend» au pouvoir ou à la main de la princesse. Or, il y a dans cette pièce un croisement continu d'histoires extrêmement personnelles, de destins extrêmement intimes et secrets, avec une anecdote publique que représente ce faux conseil d'administration dans une Maison de la culture au moment du changement de directeur. Il y a deux prétendants: Marc Später, le jeune directeur qui prend la succession et Jean-Michel Blot, l'ami avec lequel il arrive. Ils sont à la fois prétendants à la direction de cette maison et prétendants à la main de la princesse, Christine, qui est la fille de l'ancien directeur. Il y a manifestement eu une histoire entre ces trois personnages antérieurement. Était-ce à l'université, ou ailleurs dans leur vie? Et si on ne sait pas jusqu'où l'histoire est allée, il y a des traces de quelque chose qui ne s'est pas nécessairement très bien passé. Au départ, je voyais une sorte de match entre l'ancien et le nouveau directeur, mais en scrutant la pièce de très près, je me suis rendu compte qu'il s'agit plutôt du «destin» de ces deux prétendants⁵⁷⁶.

Vincent vede come essenziale ne *Les Prétendants* il personaggio dell'amico del nuovo direttore. Nelle ultime battute, il giovane ambizioso decide di prendere la direzione del centro culturale abbandonando l'amico. Tema portante della pièce sarebbe dunque la fine dell'amicizia tra i due uomini, o il sacrificio dell'amicizia per ambizioni di carriera.

Il regista, si è detto, reputa *Les Prétendants* un lavoro che rivela la maturità del drammaturgo e apparenta questa pièce a *Derniers remords avant l'oubli*. Tale raggiungimento della maturità Vincent lo lega al privato dell'autore, alla scoperta della sua sieropositività, alla consapevolezza della morte prossima. Di questi due testi esalta in particolare la lucidità delle scelte di linguaggio e di scrittura:

⁵⁷⁵ Vedi anche *Derniers remords avant l'oubli*.

⁵⁷⁶ J.-P. Vincent, *Une écriture de la clarté*, intervista sul programma di sala dello spettacolo, p. 11. Consultabile su: http://colline.labomatic.org/assets/textes/peda_pret.pdf.

Au fond, il y a deux pièces qui sont à la fois très voisines et très différentes l'une de l'autre: *Derniers remords avant l'oubli* et *Les Prétendants*. Toutes deux datent d'une époque d'écriture particulière, marquée par une extrême sensibilité aux paroles de la vie. Et ce que l'auteur nous dit des paroles de la vie, c'est qu'elles sont à la fois beaucoup moins claires et beaucoup plus évidentes que ce qui en a été écrit dans la période du théâtre bourgeois. Alors que les auteurs du théâtre bourgeois semblent diriger la vie de leurs personnages, Jean-Luc Lagarce est, lui, plutôt le spectateur de leurs hésitations, de leurs remords de l'esprit, de leurs impossibilités à dire, tout ce qui fleurit dans la vie courante. En effet, nous disons rarement ce que nous voulons dire. Le plus souvent, c'est parce que ce que nous voulons dire serait trop terrible. On a alors recours à des atténuations, mais il faut corriger ces atténuations; c'est pour cette raison que l'écriture de Jean-Luc Lagarce procède par incisives, c'est-à-dire des remords d'expression, une fois l'expression commencée. C'est une écriture formidable, parce qu'elle a la lucidité de reconnaître nos faiblesses, nos hésitations, nos impossibilités⁵⁷⁷.

Sulla portata sociale, politica della pièce, dalla quale non è certo estraneo il realismo della resa di una particolare realtà locale, del ritratto di una certa provincia francese, così si esprime ancora il regista, proponendo tra l'altro un accostamento a Cecov:

Quand on veut produire un théâtre de la réalité, un théâtre qui dépeint le réel, on s'aperçoit très vite qu'un événement peut se produire de manière alternative, d'une façon ou d'une autre. En général, dans ces scènes doublées, les personnages ne changent pas. Mais par moments, ils changent et l'auteur offre alors une autre version de leur comportement. [...] Cet aspect passionnant de la pièce fait qu'elle n'est pas une pure et simple tranche de vie, que ce n'est pas une pièce purement et simplement réaliste, même si c'est un morceau de réalité française. Cette œuvre est aussi une œuvre d'art moderne. Il y a une recherche de formes, de façons de présenter l'humanité, qui passe par une sorte d'abstraction, par une complexité tchékhovienne d'aujourd'hui⁵⁷⁸.

Per lo stesso Vincent la pièce di Lagarce si ispira anche al *Revisore* di Gogol:

Il y a toujours des références secrètes et je suis certain que, dans *Les Prétendants*, il y a une référence au *Revizor* de Gogol et une autre à *La Cerisaie* de Tchekhov. *La Cerisaie*, c'est un groupe humain qui chavire parce que quelqu'un quitte une propriété et qu'un autre la prend. Ce qui est, à grands traits, le récit des *Prétendants*. Dans le *Revizor*, c'est un inspecteur venu de la capitale qui bouscule un groupe humain un peu paresseux, pétri d'habitudes, mais qui n'a pas l'habitude de se faire déranger par un

⁵⁷⁷ Ivi, p. 13.

⁵⁷⁸ Ivi, pp. 13-14.

événement historique. Évidemment, si l'envoyé du ministère n'est pas ici un usurpateur, on retrouve néanmoins le même schéma dramatique⁵⁷⁹.

La singularità della pièce risulta innanzitutto da uno scarto tematico, poiché in essa Lagarce rinuncia ad esplorare una rapporto filiale o amicale, altrimenti spesso presente nella sua opera. Alla sfera privata ed intima, il drammaturgo preferisce la sfera pubblica, collettiva, quella dei rapporti professionali in seno ad un'amministrazione culturale. Ne *Les Prétendants* si assiste anche ad un cambiamento stilistico. L'epanortosi, figura retorica decisiva nella scrittura lagarciana, seppur presente, cede il posto, per importanza e frequenza, all'inciso.

Les Prétendants, come ricorda Jean-Pierre Thibaudat, nasce in occasione di una commissione da parte del ministero della cultura che attribuisce a Lagarce una borsa. Il drammaturgo fa risorgere, dunque, l'idea, scritta su un foglio nel 1983 quando aveva finito *Retour à la citadelle*, di una pièce su un consiglio di amministrazione:

L'arrivée du nouveau directeur, mais c'est aussi le retour d'un enfant du pays à son point de départ, après une vie d'aventures et d'expériences en tous genres. Pour tous les autres personnages, c'est très important d'être nommé directeur dans leur ville, de leur côté de la vie, c'est un honneur et un privilège, mais pour le nouveau directeur, c'est une véritable disgrâce, c'est le comble de la mutation punitive⁵⁸⁰.

Non era necessaria questa dichiarazione del drammaturgo per intuire la presenza di alcune affinità tra *Retour à la citadelle* e *Les Prétendants*. Sylvain Diaz afferma che in effetti ciò che racconta *Les Prétendants*, alla maniera di un dramma shakespeariano, è la storia di una successione dolorosa:

Or, le dérèglement produit par la nomination d'un nouveau directeur suscite de nombreuses «dissensions» entre les personnages, entre ces «prétendants» qui s'entredéchirent verbalement afin d'asseoir leur domination sur les autres, ainsi qu'en témoigne la scène de ménage du couple Brulat sur laquelle s'ouvre la pièce. À ce conflit mineur parce qu'intime, succède un conflit majeur, impliquant de nombreux personnages, autour duquel va trouver à se structurer la première partie de la pièce. À son entrée en scène, on apprend en effet que personne n'est allé chercher à la gare mariani, l'envoyé du ministère, ce que, dans un strict respect de la hiérarchie, Poitiers reproche à Raout, puis Raout à Brulat, puis Brulat à

⁵⁷⁹ Ivi, p. 15.

⁵⁸⁰ Ivi, p. 150.

Schwartz, et ce de plus en plus violemment, aucun d'entre eux ne voulant assumer la responsabilité de cet acte manqué. Si l'effet comique est indéniable, ces scènes d'affrontement n'en soulignent pas moins la présence structurante dans cette pièce du conflit, de la «collision» qu'Hegel désignait comme condition du drame, et qui, déclinée sous de multiples formes publiques et privées, de la scène de ménage à la lutte de pouvoir, atteste de la dramaticité des *Prétendants*⁵⁸¹.

La successione di azioni conflittuali si iscrive in seno ad un'azione di insieme che costituisce, ne *Les Prétendants*, la cerimonia di passaggio di potere tra Raout e Später. Questa azione struttura in effetti integralmente la pièce fin dal suo inizio, costituito dalla successione delle presentazioni dei personaggi gli uni agli altri, alla fine, in cui assistiamo alla successione dei discorsi che salutano la partenza di Raout e la nomina di Später. L'azione si vede rimessa in discussione nella sua struttura stessa durante la pièce. I personaggi a più riprese dichiarano di essere in ritardo, di fatto dilatando e ritardando l'azione della pièce:

Le commencement se trouve ainsi sans cesse différé, reporté, les personnages affirmant de manière récurrente que «ce n'est pas commencé», que «rien n'est commencé». Ce report du commencement résulte avant tout du nombre très important de personnages donnant lieu à d'interminables présentations, conférant à la pièce la forme d'un 'bégaiement' dramatique [...]. Ce n'est qu'à la fin de la première partie, au milieu de la pièce, une fois tous les personnages entrés en scène et présentés, que le commencement est annoncé comme imminent [...]⁵⁸².

L'inizio dell'azione costantemente annunciato e ritardato colloca la pièce di Lagarce nella tradizione degli autori della 'crisi del dramma' (secondo la definizione di Peter Szondi⁵⁸³), i quali, come testimoniano le opere di Ibsen, Strindberg, Cecov e Maeterlinck, hanno ripensato e ridefinito l'azione drammatica. La messa in crisi dell'azione aristotelica non segna un'assenza totale d'azione ne *Les Prétendants*. Al contrario, le azioni (trame o sottotrane) sono molto più numerose più che in ogni altra pièce di Lagarce. Tali azioni multiple suggeriscono una permanenza dell'azione ma sotto un'altra forma: l'azione non è più pensata “dans son unité immuable et monumentale mais dans sa multiplicité moléculaire”⁵⁸⁴:

⁵⁸¹ S. Diaz, *L'action mise en crise dans «Les Prétendant»*, cit., p. 33.

⁵⁸² Ivi, p. 35

⁵⁸³ Vedi: P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit.

⁵⁸⁴ S. Diaz, *L'action mise en crise dans «Les Prétendants»*, cit., p. 38.

[...] elle relève précisément du mode infradramatique qui témoigne d'une réévaluation et d'une redéfinition de l'action déjà à l'œuvre chez les dramaturges modernes. En ce sens, plutôt que d'action, il serait peut-être plus pertinent de parler, avec Joseph Danan, de «mouvement» à propos des *Prétendants*, la pièce, tout en ondulations, consistant avant tout en une confrontation multiple de personnages nombreux contraints, l'espace d'un instant, au vivre-ensemble⁵⁸⁵.

Marie Duret-Pujol⁵⁸⁶ registra un movimento da *vaudeville* all'interno de *Les Prétendants*. Già analizzando *Derniers remords avant l'oubli*, ho ricordato che Lagarce da regista curò la messa in scena di *On purge bébé!* di Feydeau nel 1990 e de *La Cagnotte* di Labiche nel 1995⁵⁸⁷. Il primo elemento che ne *Les Prétendants* lascia pensare al *vaudeville* è la scena iniziale dei saluti e delle presentazioni, in cui i personaggi non cessano di chiedere se la cerimonia ufficiale del passaggio di consegne tra i due direttori (e quindi l'azione della pièce) sia cominciata. In tale genere, dall'intrigo complesso, le scene di esposizione sono di norma lunghe al fine di preparare al meglio lo spettatore. Nella pièce di Lagarce si assiste all'arrivo degli impiegati, dei membri del consiglio di amministrazione, dei rappresentanti della municipalità e del ministero, del futuro direttore, i quali mettono in scena un interminabile rito sociale di saluti e presentazioni. Questa scena 'introduttiva' risulta la parte più estesa della pièce e prende infatti quarantadue pagine, circa la metà dell'intero testo. L'inizio della riunione, tanto atteso dai personaggi, è frenato dai ritardi, dalle presentazioni formali e dagli

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ M. Duret-Pujol, *Le mouvement vaudevillesque des «Prétendants»*, in AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, cit., pp. 123-134.

⁵⁸⁷ Cfr. H. Gidel, *Le vaudeville*, cit. I tratti generali del *vaudeville* che si trovano in Labiche vengono individuati in "péripéties et quiproquos" in una ricerca per "fantaisie, farce, buffonnerie, événements abracadabrants", nella concezione di personaggi caricaturali dalle posture e atteggiamenti ridicoli. Nell'azione si trova un pullulare di malintesi, un comico di ripetizione (di una situazione, di una formula, che conferiscono una procedura meccanica dell'azione), un comico di contrasto (tra ciò che viene detto e ciò che viene fatto, tra l'enfasi del vocabolario e il prosaismo della situazione). Inoltre, sempre in Labiche, si evidenzia la presenza di elementi quali l'inverosimile, l'assurdo e un movimento rapido dell'azione. I personaggi di Labiche sono borghesi, individui conformisti, attaccati ai beni materiali, degli anti-eroi egoisti, avari, meschini, ingrati, vanitosi pigri e stupidi. In Feydeau si rafforzano i malintesi che alimentano la trama e le peripezie principali, accanto ad un'innumerabile serie di effetti comici. Egli crea dei personaggi "dans la réalité, bien vivants, puis les gette dans des situations burlesques". Gidel afferma, "c'est le mouvement qui constitue le véritable secret de Feydeau": ciò si spiega in una "abondance frénétique des péripéties qui, modifiant sans cesse la situation du héros, le font passer constamment de la terreur au soulagement et vice versa". D'altronde i personaggi, colti in questo ingranaggio, si metamorfizzano essi stessi, sulla scena, in semplici elementi meccanici. Il linguaggio, che si ritrova ad esclusivo servizio dell'azione, si organizza per giochi di parole, equivoci, utilizzo del gergo. Il dialogo è trascinato dalla dinamica dell'azione e raggiunge il suo pieno effetto soltanto nel corso della rappresentazione.

scambi in apparenza insignificanti. Ciò crea la sensazione che l'intrigo ripeta incessantemente il suo inizio. L'effetto comico che se ne ricava deriva dallo sguardo che Lagarce rivolge all'ambiente culturale e teatrale di provincia.

Nel *vaudeville*, la nozione di amplificazione (di un avvenimento durante lo svolgimento della trama) riveste un ruolo fondamentale. Le amplificazioni sono indispensabili al mantenimento del movimento drammatico, poiché permettono “le rebondissement de l'action lorsque celle-ci s'apprête à ralentir”⁵⁸⁸. Esse risultano in generale da un quiproquo o da un incontro improvviso. Ritenuto da Feydeau stesso come la condizione essenziale del teatro e, di conseguenza, la principale qualità di un drammaturgo, il movimento “repose sur l'agencement et la contingence de ces grossissements, sources des péripéties”⁵⁸⁹.

Ne *Les Prétendants*, Lagarce riprende questo procedimento. L'incidente della dimenticanza dell'arrivo di Mariani, il rappresentante del ministero, il suo recarsi in taxi al luogo della riunione, crea dei conflitti tra gli impiegati. Raout sottintende che Brulat ne è responsabile, Brulat si difende e accusa Schwartz il quale rinvia la colpa su Ripoux. Il fatto, in apparenza di poco conto, viene ingigantito. Le ultime repliche della prima parte tra Brulat e Schwartz, udite da tutti, accentuano la conflittualità. Il tono sale e con esso la tensione drammatica, in rottura con lo stato immutabilmente saldo degli arrivi e delle presentazioni. Come nel *vaudeville*, “le suspens est établi à la fin de la première partie pour tenir le spectateur en haleine et lui faire passer l'entracte”⁵⁹⁰. La successione dei momenti di tensione e di distensione così come il ritmo imposti dal movimento drammatico inscrivono i personaggi in uno stato costante di instabilità:

L'objectif principal du héros de vaudeville étant de trouver le repos, de se (re)trouver dans une situation stable, les personnages sont contraints à la parole d'urgence. Un mauvais placement, une phrase, peut provoquer le déséquilibre et les mettre en danger, d'où les incises, les hésitations, les tentatives d'être le plus explicite possible [...]. Entre émotion, supposition, opinion, explication et interrogation, les incises rendent compte de l'instabilité des personnages. Tout compte, d'où la nécessité de trouver le mot juste, pour éviter le quiproquo ou la catastrophe. [...] les personnages jouent leur poste – leur vie – dans le choix d'un simple mot. L'urgence balaye le temps de la réflexion et entraîne des maladresses de formulation.

⁵⁸⁸ Ivi, p. 129.

⁵⁸⁹ Ivi, p. 130.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

[...] Le mouvement de la pièce génère une parole d'urgence qui elle-même nourrit et entraîne à nouveau le mouvement dramatique⁵⁹¹.

L'instabilità è ugualmente prodotta dalla composizione della pièce. Rompendo la continuità narrativa della *fable*, la seconda e la quarta parte acquistano il valore di inserti:

Alors que le ton monte entre Brulat et Ripoux, Hélène intervient pour les contenir. («Excusez-moi, mais vous faites beaucoup de bruit, on vous entend et Paul aimerait que vous régliez vos affaires en silence»⁵⁹²) La reprise de sa réplique deux pages plus loin ramène l'action en arrière, les personnages rejouent la scène d'une autre manière, avec seulement les employés de la structure culturelle. Les masques tombent et les caractères se dévoilent. Les rapports de pouvoir entre les personnages sont redistribués, la hiérarchie n'est plus respectée. Poitiers hurle et jure pour résoudre l'incident. Face à elle, les autres personnages sont contraints au silence⁵⁹³.

L'inserto crea una rottura di ritmo e di tono e rilancia ancora il movimento della pièce. La terza parte si innesta sulle ultime battute della prima parte. Giocando con i codici del genere, Lagarce mette in pratica un dato costitutivo del *vaudeville*: tutto va talmente veloce che il tempo si annulla. In *Un chapeau de paille d'Italie*, dopo aver percorso tutta la città alla ricerca del famoso cappello, Ferdinand si rende conto che ne possedeva uno, ed i personaggi ritornano alla situazione iniziale. Ne *Les Prétendants*, Lagarce utilizza questo procedimento a due livelli, nei due inserti e nella pièce nella sua totalità:

[...] malgré les événements, à partir du moment où «le buffet est prêt», les personnages oublient ce qu'il vient de se passer. On se quitte comme si de rien n'était. Le lendemain les enjeux resteront les mêmes pour les personnages vis-à-vis du nouveau directeur. Le système dramatique enferme les personnages dans une temporalité qui leur échappe. Cet enfermement atteint le discours de Mariani, qui use brillamment de la langue de bois. À grand recours des slogans, comme les «phrases-scies» de vaudeville, ses propos sont emportés par un mouvement circulaire pour finalement ne rien dire. Pris dans un engranage, le discours et les personnages tournent sur eux-mêmes. La parole est ainsi vidée de son pouvoir d'action sur le réel⁵⁹⁴.

La pièce comincia con una serie di dialoghi che si intersecano tra vari personaggi. Il drammaturgo interrompe la linearità del discorso tra due personaggi

⁵⁹¹ Ivi, pp. 131-132.

⁵⁹² J.-L. Lagarce, *Les Prétendants*, cit., p. 151.

⁵⁹³ M. Duret-Pujol, *Le mouvement vaudevillesque des «Prétendants»*, cit., p. 132.

⁵⁹⁴ Ivi, p. 133.

introducendo l'*incipit* di un dialogo portato avanti da altri ancora. Ciò rende la lettura e la comprensione del testo, a prima vista, abbastanza complessa ed evidenzia quanto si è detto sulla simultaneità dei dialoghi, struttura che caratterizza fortemente *Les Prétendants*.

Già nelle prime battute è presente il tema della temporalità, evidenziato dalla fretta dei protagonisti per la paura di essere in ritardo, tema che ritorna frequentemente durante tutta la prima parte e che si è detto essere in relazione al brio, alla temporalità accelerata, frenetica, propria del *vaudeville*. E nelle prime battute tra Später, il nuovo direttore, l'amico Blot e Christine, la figlia di Raout, il vecchio direttore, effettivamente si comprende bene che i tre si conoscono da tempo e forse si ritrovano per la prima volta dopo qualche anno. La battuta del Mari de Brulat è caratteristica non solo della scrittura lagarciana in genere, ma ancor più dello stile adottato in questa pièce. La ripetizione-variazione sul motivo della sua domanda di partenza risulta esempio calzante di quella scrittura musicale che appartiene a Lagarce (ed anche a Vinaver).

Con l'ingresso progressivo in scena di tutti i personaggi, inizia dunque il rito dei saluti e delle presentazioni. Simone Louis si presenta a Später e inscena una cerimonia seduttiva per accaparrarsi i favori del neodirettore:

Louis. – Monsieur Später? Monsieur Später, oui.
Je suis madame Louis, oui, nous nous sommes vus, l'an dernier,
c'est cela, et en octobre, lors de votre présentation de projet. Cela
m'avait beaucoup plu.
À peu de chose près, l'an dernier, oui, je me rappelle de vous,
évidemment. Madame Louis, c'est ça. Je fais partie... mon mari
avant moi... je fais partie modestement, très modestement, «à
mon échelle», du conseil d'administration...⁵⁹⁵.

Con lo stesso obiettivo, e a più riprese, con un conseguente effetto di comicità, Nelly esorta il marito Ripoix a mettersi in mostra, ripetendo continuamente "Avance!", come in questo esempio: "Avance! C'est commencé, plus aucun doute, alors avance!"⁵⁹⁶.

Si inserisce poi l'episodio della dimenticanza della venuta di Mariani, l'inviato del ministero, che nessuno è andato a prendere alla stazione. Seguiranno quindi le giustificazioni tra i vari personaggi che rivelano le gerarchie di potere all'interno

⁵⁹⁵ J.-L. Lagarce, *Les Prétendants*, cit., p. 111.

⁵⁹⁶ Ivi, p. 115.

dell'istituzione. Solange Poitiers, rappresentante della municipalità, si scusa con Mariani. Nella battuta che citerò si nota il ricorso alla ripetizione-variazione di alcune parole o interi sintagmi, ad un linguaggio standardizzato, cerimoniale e dunque anche comico, che si fa espressione di una certa ricerca di verità e di quotidianità all'interno di un linguaggio che, come è abituale in Lagarce, è il frutto di una efficace fusione di letterario e parlato. In questa pièce, per la prima volta, e credo anche questo sul modello della scrittura di Vinaver, Lagarce rinuncia spesso a collocare la virgola dove normalmente, in altre pièces, l'avrebbe certamente indicata. Il drammaturgo inoltre ricorre a frasi brevi. Tale novità nella punteggiatura deriva dalla ricerca di un certo dinamismo, di una certa fretta, da conferire al movimento di insieme della pièce:

Poitiers. – Non, vraiment, non, vraiment vraiment, non.
C'est ennuyeux. C'est malheureux. Le mot. C'est malheureux.
J'en suis malheureuse. Je veux dire: c'est un exemple, vous comprenez. Exactement, le genre d'incident révélateur.
Symbolique. Et ce n'est pas à vous que je vais apprendre la force du symbole. C'est malheureux, il n'y a pas d'autre expression qui puisse me venir en tête.
Je ne peux m'occuper de tout, vous l'admettez très facilement, non? Non?
Cela me semblait une évidence, une telle évidence.
Si j'avais pu me douter. Seulement imaginer!
Si j'avais pu me douter j'aurais envoyé quelqu'un.
«Dépêché». Croyez-le bien⁵⁹⁷.

Quando Poitiers riferisce a Raout che Mariani è stato lasciato solo alla stazione, Lagarce inizia ad introdurre il gioco di digressioni all'interno del discorso dei personaggi. In queste due repliche si vedrà l'esempio di ciò unito alla più consueta strategia della ripetizione-variazione e ad un vero comico di ripetizione:

Poitiers, à Raout. – Excusez-moi, Paul, je peux vous dire un mot?
(Aux autres)
Vous voudrez bien nous excuser une demie-minute?
(À Raout)
Je ne suis pas contente, Paul, permettez-moi de vous le dire, j'en suis désolée, vous me connaissez, ce n'est pas mon genre d'intervenir de la manière suivante, mais, permettez-moi de vous le dire, je ne suis pas contente. Pas du tout, pas du tout, du tout, du tout. Mais pas du tout du tout.

⁵⁹⁷ Ivi, p.114.

Mariani s'est retrouvé seul à la gare, je ne sais pas si vous imaginez cela, personne pour l'attendre, nous nous serions passés de cela, ce genre d'incident est vraiment tout ce que j'apprécie. Je ne sais pas qui devait se charger de lui, s'en charger, je ne le sais pas, et je ne demande pas à le savoir, vous devez le comprendre aisément. Je suppose – j'aime à le croire! – je suppose que vous avez fait le nécessaire, prévu les choses, ce sont des points de détail essentiels qui se prévoient. Je ne doute pas que vous ayez donné des ordres dans ce sens – je ne m'imagine pas le contraire – mais, très très sincèrement, vous me permettez de vous le dire, très sincèrement, c'est ennuyeux, malheureux, c'est le mot, très ennuyeux: il est venu jusqu'ici en taxi, ce n'est pas sérieux, pas sérieux du tout, pas du tout du tout, je tiens à vous dire.

Raout. – Ah? Bon? Ah? Non? C'est fou, je vous l'accorde. Intolérable, c'est ce que je veux dire. Je pensais que quelqu'un s'en était occupé. Je suis désolé très franchement, vous le comprendrez, désolé – le contraire ce qui serait étonnant – j'étais persuadé que quelqu'un s'en était chargé. Vous ne doutez pas que ce n'est tout de même pas moi qui dois, en plus...

Poitiers. – Je comprends, Paul, comprenez-le, mais tout de même, permettez-moi de vous le dire, vous le faire remarquer, je ne veux pas savoir qui est responsable, mais ce n'est pas d'une intelligence frénétique, c'est ennuyeux, c'est malheureux, pas d'autre mot⁵⁹⁸.

Tutta la seconda parte della pièce è racchiusa in due pagine e mezzo. Altro non è che una ripresa-variazione del finale della prima parte. In questo finale, Brulat si lamenta con Schwartzer del fatto che nessuno è andato a prendere Mariani alla stazione. Questo avvenimento, come quello dei saluti e delle presentazioni, funziona come un motivo musicale. I due motivi musicali (episodio di Mariani e saluti-presentazioni) tornano e costruiscono la prima parte della pièce.

Nelle primissime pagine della terza parte, nella quale il drammaturgo indica che tutti sono in scena "*comme à la fin de la première partie*"⁵⁹⁹, due frasi in particolare, e di rilevanza nella pièce, sottolineano la ripresa-variazione del finale della prima parte, ancora secondo una concezione musicale del testo. I due motivi musicali sono la ripresa dei saluti e della presentazione di Soliveau e l'esclamazione di Louis che si rallegra finalmente dell'inizio della cerimonia ufficiale: "Soliveau, à Louis. – Nous n'avons pas été présentés. Soliveau. Donc. Soliveau. Vous êtes madame Louis, exactement ça? [...] Louis. – Ahhhhh! Ça commence!"⁶⁰⁰.

⁵⁹⁸ Ivi, pp. 120-121.

⁵⁹⁹ Ivi, p. 157.

⁶⁰⁰ Ivi, pp. 157-158.

Nel finale, una serie di battute suggerisce l'atteggiamento forse un po' arrogante di Blot e determina, senza mai essere annunciato chiaramente, l'allontanamento da parte di Später, e quindi la sua rinuncia a proporre l'amico come suo collaboratore. La fine della loro amicizia è solo, come detto, suggerita, in modo quasi misterioso, da alcuni scambi di dialoghi. Tutto ciò inizia nella terza parte e si concretizza nelle brevissime quarta e quinta:

Blot. – Qu'est-ce que je confonds? Je demande. Je confonds quelque chose?

Später. – Non. Rien. Mais tu dois comprendre que monsieur Raout ne manquait pas de bonnes, d'excellentes raisons, de douter du bien-fondé...

Blot. – Ah oui?

[...]

Blot. – Oui? Tu ne dis plus rien, tu les écoutes?

[...]

Später. – Il faut que tu comprennes que les choses ont changé, et qu'elles ne sont plus forcément aussi simples.

[...]

Blot. – Tu me fais sourire, je voulais te dire ça.

Später. – Tu es trop... comment dire?... excessif... et...

Blot. – Mais cela n'enlève rien à notre amitié.

[...]

Später. – Je voudrais qu'on se parle, lorsque les autres seront partis⁶⁰¹.

Infine, ciò che è straordinario in Lagarce è la capacità di ridurre in pochi scambi di battute la complessità dei rapporti, delle situazioni e delle dinamiche instaurate, di fatto senza spiegare niente, apparentemente senza profondità psicologica:

Raout, à *Hélène*. – Invite Später à dîner, un de ces jours.

Hélène. – Oui. C'est bien. L'autre?

Raout. – Le petit Blot?

(*Il rit et Hélène rit aussi.*)

⁶⁰¹ Ivi, pp. 188-191.

Je ne sais pas. Comme tu veux.

Hélène. – Je crois que Christine ne le supporte pas beaucoup.

[...]

Raout. – De toute façon, ils ne vont pas le prendre dans la maison.

[...]

Später. – Jean-Michel?

Blot, à *Christine*. – Je crois qu'il est temps pour moi, mademoiselle Raout, de prendre congé.

[...]

Christine. – Vous ne restez pas? Je pensais que vous restiez.

[...]

Blot, à *Christine*. – Ne cherchez pas à comprendre.

[...]

Blot et Später sont sortis. Retour de Später.

Mari de Poitiers. – On vous cherchait.

Später. – Je n'étais pas perdu. J'accompagnais un ami.

Poitiers. – Votre ami, ce monsieur Blot? Il n'a pas dit au revoir.

Später. – Il aura oublié.

Poitiers. – Oublié?

[...]

Raout, à *Später*. – À bientôt?

Später. – Oui, pardon. À bientôt.
Excusez-moi⁶⁰².

La quarta e la quinta parte, entrambe con tutti i personaggi sempre in scena, vedono la pièce affrettarsi alla sua chiusura. Dopo i lunghi discorsi-monologhi della terza parte, si riafferma la presenza di battute brevi, oltre che di un dialogo lineare dal ritmo sempre più serrato e incalzante.

⁶⁰² Ivi, pp. 193-198.

4.2 *Juste la fin du monde* e *Le Pays lointain*: ritorno del ‘figliol prodigo’ tra recupero del dramma borghese, *drame-de-la-vie* e pièce neo-barocca

Juste la fin du monde e *Le Pays lointain*, scritte a distanza di cinque anni, l’una nel 1990, l’altra nel 1995, sono due pièces che hanno un rapporto di intertestualità: nella seconda si ritrovano citazioni esatte, o con alcune variazioni, appartenenti alla prima. L’elemento dell’intimo e dell’autobiografico è prevalente in entrambe: i temi essenziali sono quelli del ritorno del ‘figliol prodigo’, della famiglia di origine e di quella ‘scelta’. In entrambe, capitale è ancora una volta il trattamento della temporalità. Il tema della morte, presente in *Juste la fin du monde* quale dato certo nell’avvenire del protagonista, viene rielaborato ed assume uno sviluppo particolare ne *Le Pays lointain*. In questa pièce infatti, l’ultima scritta da Lagarce, è abolita una concezione lineare e realistica del tempo: vivi e morti si ritrovano a dialogare in un’unica cornice spazio-temporale. Tutti i personaggi di *Juste la fin du monde* ritornano ne *Le Pays lointain*: il protagonista Louis, *alter ego* di Lagarce, la madre, il fratello Antoine, la moglie di lui, Catherine, la sorella Suzanne. Nella seconda pièce, prendono vita personaggi nuovi: il padre morto (Le Père, mort déjà), un amante di Louis anche lui già morto (L’Amant, mort déjà), l’amico di una vita (Longue Date) e Hélène, un’amica di Louis. Due personaggi-simbolo, che inglobano una collettività di figure, ricalcando il ruolo del coro nel teatro greco antico, denominati Le Garçon, Tous les Garçons e Le Guerrier, Tous les Guerriers, costituiscono una trovata drammaturgica innovativa che contribuisce alla portata metateatrale della pièce.

Tuttavia, nonostante le similitudini, le due pièces si differenziano per strutture molto diverse ed acquistano ognuna una propria singolarità ed importanza nell’opera lagarciana. Da molti critici esse sono ritenute i due capolavori del drammaturgo francese. In *Juste la fin du monde* sopravvive una concezione della pièce sul modello del dramma borghese sette-ottocentesco, per il tema dei rapporti familiari, i personaggi complessi ed elaborati in modo più tradizionale, la ricerca di un realismo nell’ambientazione domestica. *Le Pays lointain*, pièce-monstre in stile neo-barocco, per la sua tendenza all’ibridazione dei generi, drammatico, epico-narrativo, lirico, dramma autobiografico dell’intimo e della soggettività, per

la concezione ancora una volta metateatrale⁶⁰³, per il suo particolare rapporto con i temi del passato e della memoria, la particolare concezione dello spazio e del tempo, per la ricostruzione dell'intera vita, reale ed immaginaria del protagonista, costituisce un *unicum* non solo nella drammaturgia lagarciana, ma anche nell'intero panorama contemporaneo. Essa si allinea alla tradizione del *drame-de-la-vie*, genere che ripercorre i momenti salienti dell'esistenza del protagonista: *Le Pays lointain* è strutturato come un monodramma centrato sulla vita di Louis, ma raccontato a più voci da tutti i personaggi, vivi e morti, presenti in scena.

Il tema dell'omosessualità maschile, velato in *Juste la fin du monde*, si afferma con evidenza ne *Le Pays lointain*. La morte collega, in quest'ultimo testo, senza che mai lo sia espresso chiaramente, al tema dell'Aids. *Juste la fin du monde* mette in scena il ritorno nella sua città natale e in seno alla famiglia di un giovane scrittore prossimo alla morte. Egli torna per annunciare la sua fine imminente ai familiari, per fare i conti con il passato, forse affrontare una volta per tutte le relazioni complesse ed irrisolte, di amore e di incomprensione, con la madre, ed in particolare con il fratello Antoine e la sorella Susanne. Alla fine, Louis parte senza esser riuscito ad annunciare il proprio messaggio.

Qui un linguaggio ancora di 'superficie' è il nucleo stesso del testo, il vero "instrument de l'action"⁶⁰⁴. L'esteriorità linguistica nasconde una materia fortemente emotiva: cosa c'è di più quotidiano e banale, così come di prepotentemente esplosivo ed intimo, delle dinamiche interne ed irrisolte all'interno di una famiglia? Sono questi elementi universali a dare forza ad una pièce tra le più rappresentate della vasta opera lagarciana. Il privato, e in particolare l'autobiografico⁶⁰⁵, producono, più che in altri, la potenza di questo testo. Si sente in *Juste la fin du monde* non solo il raggiungimento di una maturità artistica, ma anche una sincerità ed una potenza poetica che hanno contribuito,

⁶⁰³ Non completamente assente anche nella prima pièce.

⁶⁰⁴ G. Jolly, J. Rault, *Jean-Luc Lagarce*, Neuilly, Atlande, 2011, p. 132.

⁶⁰⁵ Lagarce arriva al titolo finale, *Juste la fin du monde*, dopo aver pensato ad altri due titoli possibili: *Quelques éclaircies* e *Les Adieux*. Entrambi riflettono e connotano una dimensione dell'intimo ed echi tematici che si associano alla morte imminente del protagonista e al bisogno di fare i conti con il proprio passato. *Les Adieux* è rimasto come titolo di un romanzo autobiografico inedito, che ho potuto consultare all'IMEC di Caen. Nel manoscritto di novantasei pagine, il narratore, uno scrittore di teatro, parla della propria vita alla prima persona. Egli racconta del proprio lavoro, dei propri problemi di denaro, gli amori, il sesso, gli incontri, i viaggi in treno. Temi dominanti sono il pensiero della morte, il desiderio di rifarsi una vita altrove, il proprio lavoro di artista. Sussistono i nomi di altri personaggi quali Hélène e Antoine, utilizzati da Lagarce a partire da *Derniers remords avant l'oubli* fino a *Le Pays lointain*.

negli anni, al successo della pièce, l'unica dell'intera opera del drammaturgo ad essere entrata nel repertorio della Comédie Française nel 2008, per la regia di Michel Raskine.

Nella didascalia iniziale, Lagarce ci presenta cinque personaggi, tutti con un nome proprio, tranne la madre, e indica per ognuno l'età e il rapporto di parentela con Louis⁶⁰⁶, il protagonista. In realtà, come si vedrà, e come già è avvenuto in altre pièce in cui Lagarce metteva in scena una sorta di suo personale doppio, il presunto protagonista lascia ampio spazio agli altri personaggi, restando per lo più in disparte, quasi spettatore dell'azione, ed attento ascoltatore delle parole altrui. Si intravede, già nella lista dei personaggi, la ricerca di un certo realismo, figlio della tradizione del dramma borghese domestico. A tale modello di tradizione partecipa la struttura della pièce, che di fatto ricalca la divisione in cinque atti, il *découpage* per scene numerate, il luogo unico (l'interno di un'abitazione), i rapporti familiari che legano i protagonisti, la caratterizzazione psicologica e le dinamiche conflittuali che esistono tra i personaggi cui il drammaturgo conferisce un nome proprio ed un'età, inserendoli in una trama, seppur esile.

Tale ritorno ad una tradizione si era riscontrato anche in *Derniers remords avant l'oubli*, pièce con la quale *Juste la fin du monde* condivide la presenza di un personaggio *alter ego* dell'autore (nella pièce precedente, Pierre), presenza dunque di un'ispirazione autobiografica, che rinnova e continua la dimensione dell'intimo all'interno dell'opera lagarciana. In *Derniers remords avant l'oubli* il ritorno alla tradizione era presente anche all'interno della scrittura dove il discorso dialogico riprendeva una forma lineare, seppur interrotto da alcuni monologhi. In *Juste la fin du monde* si assiste, pur in presenza della forma dialogica, alla predominanza del monologo⁶⁰⁷.

⁶⁰⁶ Louis, 34 ans, Suzanne, sa sœur, 23 ans, Antoine, leur frère, 32 ans, Catherine, femme d'Antoine, 32 ans, La Mère, mère de Louis, Antoine et Suzanne, 61 ans.

⁶⁰⁷ Nel 2011, le pièces *Derniers remords avant l'oubli* e *Juste la fin du monde*, dopo essere state scelte come argomento per il concorso dell'*Agrégation*, sono state oggetto di alcune nuove pubblicazioni. Nonostante *Juste la fin du monde* sia una delle opere più rappresentate e di maggiore successo del drammaturgo, mi sembra molto interessante rilevare che è stata la prima, originariamente considerata come testo minore, ad aver suscitato gli interventi più ricchi e stimolanti da parte degli studiosi, che vi hanno finalmente esplorato tutte le potenzialità interpretative, come ho del resto ben messo in luce io stesso. *Juste la fin du monde*, per la sua dimensione fortemente autobiografica e lirica, per la sua portata universale, è risultato in un primo momento, a mio parere, un testo forse più forte, più affascinante, ma sembra in qualche modo aver esaurito la sua 'onda emotiva'. Gli articoli che riguardano questa pièce mi appaiono meno interessanti e sostanzialmente si soffermano quasi esclusivamente ad analizzare il lavoro sulla lingua, come se i critici si sentissero in parte paralizzati, in una situazione di rispetto e di pudore,

Riguardo alla costruzione della pièce, Moreira Da Silva evidenzia che, sull'esempio delle tragedie classiche, il testo è diviso in cinque grandi parti: prologo, prima parte, intermezzo, seconda parte ed epilogo. L'azione principale (l'incontro di Louis con la famiglia) si svolge 'classicamente' tra il prologo e l'epilogo. L'intermezzo si presenta come un momento apparentemente autonomo, come una specie di sogno "ou de fantasme constitué de neuf petites scènes dont la fonction serait donc celle de créer une discontinuité dans l'ensemble de la pièce"⁶⁰⁸. Si assiste dunque ad un testo frutto di un montaggio in equilibrio tra una concezione tradizionale di continuità e una rottura in chiave moderna di discontinuità. Si realizza nella pièce un equilibrio tra realismo e astrazione, una sorta di "degré zéro du drame" in cui peripezie e catastrofe sono messe in sordina: "rien ne se passe ici si ce n'est au niveau du langage, dans les méandres des conversations d'une bourgeoisie moyenne, support de reconnaissance possible pour le spectateur"⁶⁰⁹.

Nella didascalia iniziale si legge: "*Cela se passe dans la maison de la Mère et de Suzanne, un dimanche, évidemment, ou bien encore durant près d'une année entière*"⁶¹⁰. Tale didascalia è duplice. Ciò che balza agli occhi è prima di tutto l'avverbio "*évidemment*", che sembra voler conferire un elemento disturbante rispetto alla rassicurante concezione aristotelica del tempo (unità temporale al contempo condivisa dalla teoria del dramma borghese domestico sette-

di fronte alla sincerità con cui il drammaturgo mette in scena i conflitti e le dinamiche familiari. Mentre in *Juste la fin du monde* prevale la dimensione privata e familiare, in *Derniers remords avant l'oubli* la situazione intima e personale dei protagonisti apre parallelamente ad un confronto con il sociale e il politico, avvalorando una certa maggiore complessità e ricchezza a livello contenutistico di questa pièce. Cfr. *Les «petites tragedies» de Jean-Luc Lagarce*, cit.; *Lectures de Lagarce*, cit.; G. Jolly, J. Rault, *Jean-Luc Lagarce*, cit.

⁶⁰⁸ A. Moreira Da Silva, *Briser la forme: vers un «paysage fractal»*, in AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, cit., p. 73. Riguardo sempre la costruzione drammatica della pièce, in rapporto con una certa tradizione: "Le *prologos* grec était proféré par l'un des comédiens ou par l'organisateur du spectacle, en adresse directe au public, pour lui souhaiter la bienvenue et lui fournir les informations nécessaires à la compréhension de la représentation. Lagarce conserve le principe de l'extériorité de cette parole inaugurale, par rapport à la fable familiale, ainsi que le fait d'expliquer les raisons du retour, et, par conséquent, des retrouvailles à venir. Il donne en outre à Louis un rôle de 'messenger' – qui pourrait constituer une allusion à la tragédie grecque –, tout en faisant en sorte que celui-ci ne puisse pas être ce 'messenger', et que la prophétie ne se réalise pas". (Cfr. G. Jolly, J. Rault, *Jean-Luc Lagarce*, cit., p. 128).

⁶⁰⁹ M. Boudier, *Jean-Luc Lagarce, (en)quête du réel: le réalisme suspendu de Derniers remords avant l'oubli et Juste la fin du monde*, in *Lectures de Lagarce*, cit., p. 93. Inoltre, del linguaggio lagarciano nelle due pièces il critico mette in luce il carattere insieme poetico e concreto, confermando quanto da me espresso in precedenza: "Apparemment poétique, écrite comme des vers, la langue de Jean-Luc Lagarce est, en vérité, très concrète, sans tomber dans l'écueil naturaliste des sociolectes. Jean-Luc Lagarce met en scène le mouvement réel du langage, son rythme certes, mais aussi sa texture, ses usages". (Ivi, p. 96).

⁶¹⁰ J.-L. Lagarce, *Juste la fin du monde*, in *Théâtre complet III*, cit., p. 206.

ottocentesco); quindi, tutto il presunto realismo viene rimesso in gioco dall'avversativo “*ou bien*”, e definitivamente fatto saltare da “*durant près d'une année entière*”. Ciò che appare originale non è tanto il suggerimento di uno scarto temporale all'interno della pièce, quanto l'accostamento audace, ma anche chiarificatore, della concezione della sua propria pièce da parte dell'autore: da un lato il testo ha una valenza realistica, dall'altro è una sorta di ‘romanzo familiare’ raccontato dall'interiorità emotiva di Louis. L'indicazione dell'anno intero come possibile durata della pièce esalta la componente psichica di *Juste la fin du monde*.

La vera innovazione della pièce non è da ricercare solo nel trattamento della temporalità, ma si traduce ancora una volta nel lavoro sulla forma linguistica, ovvero su un tipo di teatralità insita nel linguaggio stesso. Il regista Michel Raskine dichiara a questo proposito nel corso di un'intervista concessa a Christine Hamon-Siréjols e Hélène Kuntz:

J'ai toujours pensé que le théâtre était au cœur de l'écriture de Lagarce, tout le temps. Il est présent de façon totalement explicite, pas même travesti: le héros de l'histoire est lui-même narrateur de son histoire, il y a un bouleversement des temps... [...] S'il a été novateur, c'est plus probablement du côté de la langue. [...] Je prends vraiment l'écriture de Lagarce comme une écriture de continuation d'une langue française théâtrale – ce à quoi nombre d'entre nous ont été aveugles et sourds de son vivant⁶¹¹.

La regia di Raskine alla Comédie Française ha offerto un'interpretazione di *Juste la fin du monde* in chiave metateatrale, suggerendo al pubblico un contesto in cui i personaggi altro non erano che attori alle prove. Talvolta essi rompevano l'illusione scenica scendendo tra il pubblico, fino alla trovata della scena finale in cui il palco veniva mostrato in tutta la sua ampiezza⁶¹². La dimensione intima della pièce era ‘salvata’ nello spettacolo dalla scelta di recitare sul proscenio, vicino dunque agli spettatori⁶¹³.

⁶¹¹ «*C'est de théâtre qu'il s'agit*», intervista con Michel Raskine, in AA.VV., «Europe», «Jean-Luc Lagarce», cit., p. 183.

⁶¹² Ancora Raskine afferma: “Puisqu'on avait décidé de «faire le théâtre», nous avons tiré le fil: on a mis des chaises de répétition et des bouteilles d'eau, fait lever et descendre des rideaux, monté – et montré – des projecteurs...”. (*Ibidem*).

⁶¹³ Sulla sua decisione di mostrare tutto lo spazio del retroscena della Comédie Française, nella parte finale dello spettacolo, riporto una dichiarazione precisa di Raskine, il quale subito dopo rivela un altro aspetto della sua lettura della pièce, proponendo un paragone molto interessante con *Pene d'amor perdute* di Shakespeare: “On a donc décidé de jouer «devant». Le luxe suprême, c'est cet espace «derrière», de plus de deux cents mètres carrés. «Puisqu'il existe, montrons-le...» C'est

Al contrario della regia di Raskine, quella di Luca Ronconi, cui ho potuto assistere al Piccolo Teatro di Milano nel 2009, ha puntato ad una lettura più tradizionale e al contempo minimalista, prendendo altresì il testo come un vero e proprio dramma moderno sul modello tradizionale del dramma borghese. Come Raskine, Ronconi ha posizionato gli attori quasi sul proscenio, conservando così anch'egli una dimensione intima. L'interno dell'abitazione veniva suggerito da una parete che delimitava lo spazio alle spalle degli attori (con una vasta apertura a indicare l'accesso alle altre stanze della casa), dalla presenza di tre poltrone, cui gli attori, in particolare la madre, si sedevano, da alcune sedie e da un tavolino. La successione delle scene, così come Lagarce le ha concepite e numerate, veniva rispettata dal regista, il quale ha deciso di proiettare sulla parete di fondo il numero di ogni scena corrispondente.

Lo stesso Ronconi in un'intervista di presentazione del suo spettacolo sottolinea l'interesse portato da Lagarce al linguaggio e parla dell'ascolto attento richiesto allo spettatore per entrare nell'universo del drammaturgo. Il regista esemplifica poi le caratteristiche essenziali del linguaggio lagarciano, già evidenziate nel corso di questa tesi: la fusione tra lingua parlata e lingua letteraria, l'uso della ripetizione-correzione, ovvero della figura retorica dell'epanortosi.

Ronconi, nell'intervista, al di là della dichiarazione della portata e dei contenuti universali della pièce, affronta lo specifico della condizione esistenziale del protagonista, un giovane omosessuale malato di AIDS e prossimo alla morte. Il regista rileva il fatto che, nonostante nella pièce si parli moltissimo, la sua struttura profonda è la reticenza, ed in particolare la reticenza del giovane scrittore ad annunciare la sua morte imminente:

Non è una commedia di facile ascolto. Bisogna volerla ascoltare... Quindi è anche un invito, allo spettatore, all'attenzione... a cercare di penetrare in un linguaggio che, pur essendo quasi una registrazione di linguaggio parlato... però non è quello che si intende abitualmente nelle sceneggiature, diciamo, come linguaggio parlato... un linguaggio d'uso domestico... Qui, è

ainsi que j'ai très vite vu la fin de la pièce, selon la lecture que j'en ai faite: j'ai considéré cette pièce comme allant vers le noir, vers l'hiver, vers le deuil. Mais ce genre de choses ne s'invente pas tout seul: on le tire du texte. J'ai pensé à *Peines d'amour perdues*, une pièce de Shakespeare qui me fascine non seulement parce que c'est une pièce extraordinaire, mais aussi parce qu'en quelques secondes, à la toute fin, on vire à la tragédie. C'est une pièce enchanteresse (l'été, la jeunesse, l'amour) mais à la fin, en une page, on annonce la mort du père de la princesse de France, et ça tourne au deuil. Là aussi, au bout d'un moment, le noir s'engouffre dans le spectacle. Il y avait quelque chose d'évident à aller vers cela: au lever du rideau final, cette espèce de ventre noir". (Ivi, p. 184).

un linguaggio che potrebbe sembrare alto, ed invece è, secondo me, un'interessantissima esemplificazione dello scarto che c'è fra l'immagine del pensiero e la sua traduzione in linguaggio da parte di ognuno di noi.

Quindi i crampi, continuamente presenti in questa commedia, di comunicazione linguistica, sono dovuti al fatto che mentre si parla il pensiero va in altre direzioni. Ed è curioso che una commedia in cui si parla tanto... e si ripete tanto... sia anche, dato il tema principale, una commedia sulla reticenza. Dico, per esempio il tema principale... perché... sintetizzato in pochissime parole, la trama della commedia è questa: uno scrittore ancora giovane, trentaquattro anni, che si è allontanato dalla famiglia, forse turbato dalla propria omosessualità, ora è ammalato di una malattia, che non è mai nominata, ma è fin troppo chiaro che si tratta di AIDS... e, di fronte alla scadenza immediata... molto prossima... della morte, decide di tornare a casa dalla famiglia per annunciare la sua prossima fine.

Quindi, una domenica, prende il treno da Parigi e va verso la città di provincia dove la famiglia risiede, passa una giornata in famiglia e alla fine della giornata ripartirà senza aver detto niente... ma la giornata è fitta di incontri con il fratello, con la sorella e con la madre e con la cognata... personaggi che... qualcuno non conosceva... non ha mai conosciuto, come la cognata... qualcuno ha lasciato nell'età adolescenziale o nell'infanzia, come la sorella... qualcuno che lo conosce meglio, e l'ha già ben capito, sin da quando era ancora ragazzo, che è la madre. Quindi... la commedia è questa serie di incontri⁶¹⁴.

Assai interessante è il punto di vista di François Berreur sulla pièce. Egli apparenta *Juste la fin du monde*, per l'influenza diretta su Lagarce, al romanzo *Addio a Berlino* di Christopher Isherwood e al film *Cabaret* di Bob Fosse che ne è stato tratto. La struttura del romanzo in particolare, ibrido intreccio di piccole storie e di estratti di diario, avrebbe influenzato lo scrittore francese⁶¹⁵.

⁶¹⁴ Intervista a Luca Ronconi consultabile su You tube all'indirizzo <http://youtu.be/DG3621DgUI4>. In un'altra intervista concessa a Eleonora Vasta, e pubblicata sul programma di sala dello spettacolo del Piccolo Teatro, ancora Ronconi conferma di aver trattato i personaggi secondo un'indagine tradizionale e psicologica: "Impersonano delle solitudini, solitudini ricche di una fortissima tensione emotiva e affettiva verso gli altri. Louis è il figlio che è riuscito ad andarsene di casa e a costruirsi una vita propria; Antoine no, purtroppo. La madre insiste molto sul punto "dolente" del fratello maggiore come modello: Antoine avrebbe voluto fare quello che Louis è stato capace di fare ma non c'è riuscito. Catherine è un personaggio trattato con una certa ironia. Il suo turbamento di fronte alla presentazione del cognato omosessuale, e di fronte all'omosessualità in genere, è risibile e la porta a commettere *gaffes*. Rimprovera Louis perché non si interessa della vita del fratello poi è lei per prima a non sapere che mestiere faccia il cognato... continua per tutto il tempo a dargli del lei, mantiene le distanze. È un modello di donna limitata. Suzanne ha un carattere aggressivo. Si percepisce che è cresciuta immaginando il fratello ma che, incontrandolo, lo ha trovato, persino nell'aspetto, totalmente diverso dalla proiezione della sua fantasia. Questo alimenta in lei rancore, non dovuto, è importante sottolinearlo, all'assenza di Louis. L'accusa che gli rivolge è «Non sei come ti immaginavo!» Eppure la responsabilità di questo 'errore' è tutta sua... La madre ha raggiunto una pacifica indifferenza. A Louis dice cose terribili per poi rimproverargli la «detestabile» calma con cui reagisce. Allo stesso tempo è toccante la sua accettazione dell'omosessualità di lui. Accettazione che si accompagna al fastidio per il modo in cui Louis la vive, con calma e serenità". (Cfr. E. Vasta, *Un testo che 'pretende' l'ascolto*, intervista a Luca Ronconi, in www.teatrostabiletorino.it/pressdata/).

⁶¹⁵ Il drammaturgo iniziò a scrivere *Juste la fin du monde* proprio a Berlino: "La structure de la pièce *Juste la fin du monde* est passionnante. Elle peut même s'apparenter elle aussi, à mon

Un'altra influenza diretta sarebbe, secondo Berreur, derivata da un'opera tetarale di Peter Handke dal titolo (in francese) *Par les villages*, pièce dalla quale Lagarce ha ricavato un'espressione (Les Solitaires Intempestifs) che gli ha suggerito l'idea per il nome della sua casa editrice fondata con lo stesso François Berreur:

Il me semble qu'on pourrait aussi évoquer, pour l'inspiration consciente ou inconsciente de l'écriture de *Juste la fin du monde*, le poème dramatique de Peter Handke, *Par les villages* pour lequel Jean-Luc Lagarce concevait une sincère admiration [...]. La pièce du dramaturge autrichien, à la suite de divers autres textes antécédents, clôt le parcours d'une tétralogie baptisée "lent retour", avec le héros principal qui revient lui aussi au pays natal... Dans les deux cas, la pièce de Handke et celle de Lagarce sont aussi une manière d'évoquer la tragédie grecque, même si, chez l'auteur de *Par les villages*, le chœur est formé par plusieurs personnages (dont Nova qui réconcilie tout le monde) et s'adresse à un seul, alors que chez Jean-Luc Lagarce, le chœur est le protagoniste seul qui s'adresse à tout un groupe qui ne préfigure pas un chœur mais des individus dissociés. Des gens modestes, des ouvriers⁶¹⁶.

Non secondaria, infine, per quanto riguarda il contenuto autobiografico della pièce, l'influenza di due scrittori cari a Lagarce e contemporanei a lui, Hervé Guibert e Renaud Camus⁶¹⁷, entrambi romanzieri dalla forte vocazione autobiografica, i cui testi il drammaturgo legge con passione e regolarità nel corso degli anni, come lui stesso scrive nei propri diari. Del primo, in particolare, per la descrizione dell'infanzia e dell'adolescenza, la scoperta dell'omosessualità e soprattutto il rapporto con i genitori, che il suo romanzo contiene, credo sia da

humble avis, à celle d'un spectacle de music-hall. Il y a un narrateur qui, entre les différentes séquences de l'œuvre, intervient, présente, raconte, puis fait le point, se raconte comme dans un journal puis essaie de diriger la suite des événements, en quelque sorte. [...] De plus, eu égard à la mort, à la vision d'un monde qui s'écroule, on ne peut ignorer qu'un des films capitaux pour Jean-Luc Lagarce était *Cabaret* de Bob Fosse et qui se passe, précisément, à Berlin. *Cabaret* est une adaptation d'un roman de Christopher Isherwood qui s'intitule *Adieu à Berlin*. C'est là tout de même un indice qu'on ne saurait négliger. La structure de *Adieu à Berlin* est assez hybride (sortes de successions de petites nouvelles mais aussi des extraits de journaux). Cette particularité structurelle et libre a selon moi quelque chose à voir avec *Juste la fin du monde*. S'entremêlent comme pour le texte d'Isherwood, des événements, des actions dramatiques mais aussi des pages issues d'un journal intime. Il y a fort à parier, que la conjoncture de sa présence à Berlin au moment de la composition de sa pièce, a influencé Lagarce". (Cfr. D. Laboutière, intervista a F. Berreur, *Donner (ou non) la parole*, in www.lagarce.net/scene/entretiens/.../from/).

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ Lagarce legge con regolarità i diari pubblicati da Renaud Camus, autore con il quale entra anche in contatto attraverso uno scambio epistolare. Lagarce, nei suoi propri diari, cita in particolare *Le Bord des larmes*, testo di Camus per il quale ha parole di ammirazione. Cfr. R. Camus, *Le Bord des larmes*, Paris, P.O.L., 1990.

tenere in considerazione come opera che ha influenzato Lagarce il testo intitolato *Mes parents*⁶¹⁸.

Tema fondamentale di *Juste la fin du monde* e de *Le Pays lointain* è quello del ‘figliol prodigo’ che trae verosimilmente l’ispirazione dalla parabola evangelica, narrazione da cui però Lagarce elimina la figura del padre, già morto:

Dans *Juste la fin du monde* e *Le Pays lointain*, qui est une réécriture de la précédente, le Fils prodigue n’est pas le cadet mais l’aîné. Plus important, ce n’est pas le Père qui accueille le Fils prodigue: dans *Juste la fin du monde* et dans *J’étais dans ma maison...*, il est déjà mort au moment du retour et dans *Le Pays lointain*, pièce où certains morts ont la parole, il n’est pas présent qu’à titre, précisément, de «le Père, mort déjà» [...]. Mais la principale distorsion se situe ailleurs. Dans *Juste la fin du monde* et dans *Le Pays lointain*, le Fils ne «revient [pas] à la vie» (Luc, XV, 23), mais s’il revient, c’est au contraire pour annoncer sa propre mort [...]⁶¹⁹.

Sarrazac fa risalire le quattro pièces del ciclo del ‘figliol prodigo’ alla tradizione del teatro moderno dello *Stationendrama*, tipo di pièce la cui struttura deve molto, a sua volta, ai drammi itineranti medievali⁶²⁰. Anch’egli riconosce in Louis, protagonista delle due pièces, una ‘controfigura’⁶²¹ autobiografica. Questo principio di soggettività si iscrive nel cuore stesso di una drammaturgia in forma di monodramma. *Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain* come *Retour à la*

⁶¹⁸ H. Guibert, *Mes parents*, Paris, Gallimard, 1986. Ciò mi è stato confermato sempre da François Berreur.

⁶¹⁹ J.-P. Sarrazac, *De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie*, cit., pp. 271-272.

⁶²⁰ Il critico rintraccia poi altri esempi di *Stationendrama* all’interno del panorama contemporaneo: “Les quatre pièces que nous étudions s’inscrivent dans une tradition théâtrale moderne qui remonte au *Brand* (1865) et au *Chemin de Damas* (1898) de Strindberg et qui va connaître une grande vogue à l’époque expressionniste – on parle alors de *Stationendrama*. La structure dramaturgique de ces œuvres modernes s’écarte résolument du modèle aristotélicien du «bel animal» et doit beaucoup à une revisitation des drames itinérants du Moyen Âge tardif: mystères, Passions, miracles mais aussi *moralités* – ces œuvres didactiques et allégoriques retraçant un voyage, un «pèlerinage de vie humaine» entre vices et vertus. Dans le théâtre contemporain, nous trouvons encore de nombreuses pièces qui reprennent ce schème fondamental, par exemple *Grand et Petit* (1979) de Botho Strauss, *Terres mortes* (1984) de Kroetz ou *Roberto Zucco* (1988) de Koltès... Quant à Beckett, il a inventé, d’*En attendant Godot* à *La Dernière Bande*, en passant par *Fin de partie*, une forme dérivée du *Stationendrama* qui consiste à ne donner à voir au spectateur, du chemin de la vie, que l’ultime station. Pour rendre compte de ce que Mallarmé appelait «la Passion de l’Homme», la synecdoque n’est pas moins expressive que la totalité: dans cette ultime station, ce bout du chemin, c’est toute une existence, toutes les épreuves d’une existence qui se trouvent résumées, condensées. Parvenu au terme de son périple, au sommet de sa vie, c’est-à-dire dans l’intimité de la Mort, le personnage-pèlerin des moralités médiévales n’attend plus que le jugement qui décidera s’il doit être condamné ou sauvé. Louis, le protagoniste de *Juste la fin du monde*, se place lui-même dans une situation analogue, qui, sachant sa mort prochaine, entend faire le bilan de sa vie [...] La différence fondamentale avec la moralité, genre édifiant, c’est que cette velléité de rangement et d’«arrangement» est aussitôt dénoncé avec une implacable ironie”. (Ivi, pp. 274-277).

⁶²¹ Cfr. AA.VV., *Controfigure d'autore*, cit.

citadelle e *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* possono in effetti essere considerate come dei monodrammi. Ciò è evidente per le prime due in particolare “où Louis jouit d'un statut particulier de personnage-narrateur et de dépositaire des paroles de tous les autres personnages”⁶²².

In Lagarce il monodramma prende le vesti di una partitura polifonica, in cui il protagonista delle quattro pièces non esiste che a titolo postumo: “S'organise ainsi, autour du protagoniste, une *cérémonie des adieux* où retentissent, sur un mode polyphonique, les voix souvent discordantes des témoins de son existence parvenue à son terme”⁶²³. In *Juste la fin du monde*, nonostante gli altri personaggi non sappiano che Louis è venuto per annunciare loro la sua dipartita imminente, essi ne parlano come se fosse morto. Esiste l'idea di base secondo la quale Louis è un uomo già morto che ritorna nel mondo dei vivi: tale tematica sarà evidente in *Le Pays lointain*⁶²⁴.

Il prologo che apre la pièce e che può essere considerato, nella visione tradizionale del dramma borghese, come l'equivalente del primo atto, è costituito da un monologo di Louis. Esso appare come una confessione intima, diretta al pubblico, non priva di lirismo. I temi ricorrenti della pièce vi sono evocati con chiarezza: la morte imminente del protagonista, il ritorno del ‘figliol prodigo’ in seno alla famiglia per fare i conti con il passato. In *Juste la fin du monde*, Lagarce utilizza nuovamente una scrittura per versetti, basata come di consueto sulla ripetizione, la variazione, la precisazione, la scelta appropriata della parola:

Louis. – Plus tard, l'année d'après
– j'allais mourir à mon tour –
j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge
que je mourrai,
l'année d'après

⁶²² J.-P. Sarrazac, *De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie*, cit., p. 277.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ Su tale doppia dimensione vita-morte, Sarrazac insiste: “Un dispositif se met en place autour du futur mort – de celui qui se situe entre-deux-morts, celle dont il revient et celle qui l'attend –, dispositif qui n'est pas sans rappeler ce «théâtre au cimetière» que prône Jean Genet”. Egli porta quindi una citazione dello stesso Genet: “Avant qu'on enterre le mort, qu'on porte jusque devant la scène le cadavre dans son cercueil; que les amis, les ennemis et les curieux se rangent dans la partie réservée au public; que le mime funèbre qui précédait le cortège se dédouble, se multiplie; qu'il devienne troupe théâtrale et qu'il fasse, devant le mort et le public, revivre et remourir le mort... (J. Genet, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 17)”. Per Sarrazac, il principio che risiede in tale concezione del teatro con la morte, ed attribuibile in un certo modo a Lagarce, si riassume con queste parole: “Prendre la place du mort pour accéder enfin à une vision de sa propre vie [...] le protagoniste lagarcien [...] voit sa vie mais ne la vit pas, ne la vit plus”. (Ivi, p. 279). Corsivi di Sarrazac.

[...]
 malgré tout,
 l'année d'après,
 je décidai de retourner voir, revenir sur mes pas, aller
 sur mes traces et faire le voyage,
 pour annoncer, lentement, avec soin, avec soin et précision
 – ce que je crois –
 lentement, calmement, d'une manière posée
 [...]
 pour annoncer,
 dire,
 seulement dire,
 ma mort prochaine et irrémédiable
 [...] ⁶²⁵.

La prima parte è costituita da undici scene. Lagarce torna con decisione all'uso del monologo come struttura portante della pièce. Il monologo contribuisce, come accadeva in *Derniers remords avant l'oubli*, a rimarcare la solitudine di ogni personaggio, la sua essenza di 'monade', e l'impossibilità di una comunicazione profonda. Nella prima scena il drammaturgo rappresenta una situazione di saluti e presentazioni, come accadeva in *Derniers remords avant l'oubli* ed anche ne *Les Prétendants*. La presentazione avviene tra Louis e Catherine, la moglie di Antoine, poiché i due personaggi non si sono mai incontrati prima; Louis viene rimproverato dal fratello per non essere stato presente al matrimonio tra Antoine e Catherine:

Suzanne. – C'est Catherine.
 Elle est Catherine.
 Catherine, c'est Louis.
 Voilà Louis.
 Catherine.

[...]

Louis. – Je suis très content.

Catherine. – Oui, moi aussi, bien sûr, moi aussi.
 Catherine

[...]

Catherine. – Lorsque nous nous sommes mariés, il n'est pas venu et depuis, le reste du temps, les occasions ne se sont pas trouvées ⁶²⁶.

⁶²⁵ J.-L. Lagarce, *Juste la fin du monde*, cit., pp. 207-208.

⁶²⁶ Ivi, p. 209.

Lagarce, qui come altrove, non spiega le cause che rendono difficili i rapporti tra i personaggi. La complessità psicologica è solo intuibile dai loro discorsi. Niente di ciò che è avvenuto in passato fra loro viene espresso e raccontato al pubblico. Il drammaturgo concede allo spettatore solo dei piccoli riferimenti, come degli aneddoti per caratterizzare i propri personaggi. Suzanne racconta che Louis è arrivato in taxi, che non ha voluto essere prelevato alla stazione con la macchina di lei. Ciò rivela in lui un senso di indipendenza, ma anche di distacco, di freddezza, come gli viene più volte rimproverato:

Suzanne. – Il est venu en taxi.
J'étais derrière la maison et j'entends une voiture,
J'ai pensé que tu avais acheté une voiture, on ne peut pas
savoir, ce serait logique.
[...]
j'aurais pu aller te chercher,
j'ai une automobile personnelle,
aujourd'hui tu me téléphones et je serais immédiatement
partie à ta rencontre,
tu n'avais qu'à prévenir et m'attendre dans un café
[...]⁶²⁷.

Durante il momento delle presentazioni viene detto che il figlio di Catherine e Antoine porta il nome dello zio, Louis, a sua volta portato dal padre di quest'ultimo. In un monologo della seconda scena, Catherine, parlando dei figli, fa un accenno alla presunta omosessualità di Louis e alla di lui impossibilità di paternità. Inoltre, le parole di Catherine servono in qualche modo a fornire delle chiavi interpretative psicologiche per il personaggio. La donna mi pare dar prova di un'ingenuità maldestra, di una semplicità priva però di cattiveria:

Catherine. – [...] et puisque vous n'aviez pas d'enfant, puisque
vous n'avez pas d'enfant,
– parce qu'il aurait été logique, nous le savons... –
ce que je voulais dire:
mais puisque vous n'avez pas d'enfant
et Antoine dit ça,
tu dis ça, tu as dit ça [...] ⁶²⁸.

La terza scena è costituita da un monologo di Suzanne nel quale la giovane donna esprime verso Louis amore e risentimento, ammirazione ed invidia.

⁶²⁷ Ivi, p. 211.

⁶²⁸ Ivi, p. 217.

Suzanne parla del suo desiderio di partire, farsi una vita, come il fratello, prendere dei rischi, ma si trova in realtà irrimediabilmente ancorata alla madre e al nido familiare:

Suzanne. – Lorsque tu es parti

[...]

j'étais petite, jeune, ce qu'on dit, j'étais petite.

Ce n'est pas bien que tu sois parti,

parti si longtemps,

ce n'est pas bien et ce n'est pas bien pour moi

[...]

Parfois nous envoyais des lettres,

parfois tu nous envoies des lettres

[...]

Je pensais que ton métier, ce que tu faisais ou allais faire
dans la vie,

je pensais que ton métier était d'écrire (serait d'écrire)

[...]

Jamais tu ne te sers de cette possibilité, de ce don

[...]

que tu possèdes avec

nous, pour nous.

[...]

C'est pour les autres.

[...]

je parle,

et cela me donne presque envie de pleurer

[...]

J'habite toujours avec elle. Je voudrais partir mais ce n'est guère possible,

je ne sais pas comment l'expliquer,

comment le dire,

alors je ne le dis pas.

[...]

Je ne pars pas, je reste,

Je vis où j'ai toujours vécu mais je ne suis pas mal.⁶²⁹

Nella scena quinta, un monologo di Louis appare come una confessione sempre più intima. Egli compie una sorta di autocritica: è ben consapevole che il sentimento di mancanza d'amore nei suoi confronti da parte dei familiari deriva in gran parte dal suo atteggiamento freddo e distante. È lui ad aver fatto maggiormente soffrire gli altri della sua partenza e della sua distanza. Al contempo, afferma di aver compiuto le scelte che gli sembravano più opportune, seguendo i propri bisogni vitali: partire, cercare l'indipendenza, realizzare le proprie ambizioni. Louis fa riferimento anche alla sua morte, ammette che forse

⁶²⁹ Ivi, pp. 218-222.

non riuscirà ad annunciarla. Ma egli intuisce, in un certo senso, che i suoi cari sono già a conoscenza della sua fine prossima, e lo amano in vita come se amassero un morto. L'enunciazione di Louis procede alternando il passato e il presente. Egli fa riferimento inoltre, più volte, al risveglio dal sonno. Ciò crea una sorta di fusione tra la dimensione del passato e quella presente, tra realtà ed immaginazione, aprendo dunque alla possibile interpretazione onirica della pièce. Si ha come l'impressione che Louis parli come fosse dall'al di là, proprio perché la temporalità sembra in sospeso, nella sua narrazione, tra passato, presente e futuro. Ecco che allora *Juste la fin du monde* potrebbe anche essere interpretata come la storia raccontata da un morto:

Louis. – [...] Il y a dix jours,
j'étais dans mon lit et je me suis éveillé,
calmement, paisible,
– cela fait longtemps,
aujourd'hui un an, je l'ai dit au début,
[...]
Je compris que cette absence d'amour dont je me plains
et qui toujours fut pour moi l'unique raison de mes lâchetés,
sans que jamais jusqu'alors je ne la voie,
que cette absence d'amour fit toujours plus souffrir les
autres que moi.

Je me réveillai avec l'idée étrange et désespérée et indes-
tructible encore
qu'on m'aimait déjà vivant comme on voudrait m'aimer
mort
sans pouvoir et savoir jamais rien me dire⁶³⁰.

Nella scena ottava, in un altro monologo, la madre dimostra di conoscere molto bene il figlio Louis. A lui, figlio maggiore, chiarisce i sentimenti che lo legano agli altri fratelli. Il figlio maggiore sembra aver sostituito agli occhi di Suzanne e Antoine la figura del padre. La madre spiega a Louis l'importanza che egli riveste per i fratelli e gli chiede, in qualche modo, di incoraggiare Suzanne a partire e a diventare indipendente, Antoine ad avere il coraggio e la forza di cambiare la sua vita:

La Mère. – [...] Ils veulent te parler, tout ça,
je les ai entendus
mais aussi je les connais,
je sais,

⁶³⁰ Ivi, pp. 229-231.

comment est-ce que je ne saurais pas?
[...]
Ils veulent te parler,
ils ont su que tu revenais et ils ont pensé qu'ils pourraient
te parler
un certain nombre de choses à te dire depuis longtemps
et la possibilité enfin.

Ils voudront t'expliquer mais ils t'expliqueront mal,
car ils ne te connaissent pas, ou mal.

Suzanne ne sait pas qui tu es,
ce n'est pas connaître, cela, c'est imaginer,
toujours elle imagine et ne sait rien de la réalité
et lui, Antoine,
Antoine, c'est différent,
il te connaît mais à sa manière

[...]
Tu étais à peine arrivé,
je t'ai vu,
tu étais à peine arrivé tu pensais déjà que tu avais commis
une erreur et tu aurais voulu aussitôt repartir

[...]
Suzanne voudrait partir,
elle l'a déjà dit peut-être,
aller loin et vivre une autre vie

[...]
Lui, Antoine, il voudrait plus de liberté, je ne sais pas

[...]
il voudrait pouvoir vivre autrement avec sa femme et ses
enfants
et ne plus rien devoir

[...]
Et c'est à toi qu'ils veulent demander cela,
c'est à toi qu'ils semblent vouloir demander l'autorisation

[...]
Ce qu'ils veulent, ce qu'ils voudraient, c'est que tu les
encourages peut-être

[...]
que tu les autorises ou que leur
interdises de faire telle ou telle chose

[...]
Que tu lui donnes à lui,
Antoine,
le sentiment qu'il n'est plus responsable de nous,
d'elle ou de moi

[...]
Ils voudraient tous les deux que tu sois plus là,
plus présent,
plus souvent présent [...] ⁶³¹.

⁶³¹ Ivi, pp. 235-240.

Nella scena undicesima un monologo di Antoine esplica il rapporto problematico con il fratello maggiore, e l'incapacità per quest'ultimo, come annunciato dalla madre, di esprimersi correttamente senza essere sopraffatto dal rancore. In fondo, tutti i monologhi della pièce non sono che l'espressione di un amore intenso che i personaggi non riescono a comunicarsi reciprocamente:

Antoine. – [...]
il faut que j'écoute et je ne saurai jamais ce qui est vrai
et ce qui est faux, la part du mensonge.
Tu es comme ça
[...]
C'est tout cela, ces histoires pour rien,
des histoires, je ne comprends rien.
[...]
Tu regrettais,
tu regrettes d'avoir fait ce voyage-là,
tu ne regrettes pas, tu ne sais pas pourquoi tu es venu, tu
n'en connais pas la raison.
Moi non plus, je ne sais pas pourquoi tu es venu
et personne ne comprend
[...]
Tu te disais que tu devrais bien un jour revenir nous rendre
visite,
nous voir, nous revoir
[...]
Tu crois que c'est important pour moi?
Tu te trompes, ce n'est pas important pour moi, cela ne
peut plus l'être.
[...]
Tu crois me connaître mais tu ne me connais pas,
tu me connaîtrais parce que je suis ton frère?
Ce sont aussi des sottises,
tu ne me connais plus, il y a longtemps que tu ne me
connais plus,
tu ne sais pas qui je suis,
tu ne l'as jamais su
[...]
Pourquoi tu es là, je ne veux pas le savoir,
tu as le droit, c'est tout et rien de plus
et ne pas être là, tu as le droit également,
c'est pareil pour moi.
[...]
Tout n'est pas exceptionnel dans ta vie,
dans ta petite vie,
c'est une petite vie aussi, je ne dois pas avoir peur de ça,
tout n'est pas exceptionnel,
tu peux essayer de rendre tout exceptionnel
mais tout ne l'est pas⁶³².

⁶³² Ivi, pp. 250-253.

L'intermezzo, costituito da nove brevi scene (che il drammaturgo rinumerava a partire da 1) rappresenta un piccolo terzo atto. Esso sembra aver luogo in un sogno, oppure sembra essere raccontato a partire da ricordi reali, o semplicemente pare immaginato da Louis che si trova nell'al di là. Ciò è giustificato da alcune battute dello stesso Louis:

Louis. – C'est comme la nuit en pleine journée, on ne voit rien, j'entends les bruits, j'écoute, je suis perdu et je ne retrouve personne.

[...]

Louis. – Et ensuite, dans mon rêve encore, toutes les pièces de la maison étaient loin les unes des autres, et jamais je ne pouvais les atteindre, il fallait marcher pendant des heures et je ne reconnaissais rien⁶³³.

La seconda parte, piuttosto breve, si chiude con un lunghissimo monologo di Antoine, il quale solo al momento della partenza di Louis riesce ad esprimersi con più chiarezza e sincerità. Il suo è un atto d'amore verso il fratello, una sorta di confessione liberatrice, con riferimenti alla loro infanzia comune. Gli affetti sono ancora intensi e contraddittori: affetto e cura, senso di colpa, paura, risentimento. Resta il fatto che Louis/Lagarce lascia al fratello l'ultima parola nella pièce. Louis tace ed ascolta; anche questo gesto di silenzio è in fondo un atto d'amore e di comprensione verso Antoine:

Antoine. – Tu dis qu'on ne t'aime pas,
je t'entends dire ça, toujours je te l'ai entendu,
je ne garde pas l'idée, à aucun moment de ma vie, que tu
n'aies pas dit ça,
à un moment ou un autre
[...]
Tu es enfant, je te l'entends dire
et je pense [...]
tu ne manquais de rien et tu ne subissais rien de ce qu'on
appelle le malheur.
[...]
Je pensais
[...]
que peut-être, tu n'avais pas tort,
et que en effet, les autres, les parents, moi, le reste du

⁶³³ Ivi, pp. 255-256.

monde,
 nous n'étions pas bons avec toi
 et nous te faisons du mal.
 Tu me persuadais,
 j'étais convaincu que tu manquais d'amour.
 Je te croyais et je te plaignais
 et cette peur que j'éprouvais
 [...]

cette peur que j'avais que personne ne t'aime jamais,
 cette peur me rendait malheureux à mon tour
 [...]

mais coupable encore,
 coupable aussi de ne pas être assez malheureux
 [...]

Nous pensions que tu n'avais pas tort,
 que pour le répéter si souvent, pour le crier tellement
 comme on crie les insultes, ce devait être juste,
 nous pensions que en effet, nous ne t'aimions pas assez,
 ou du moins,
 que nous ne savions pas te le dire
 [...]

*On ne se le disait pas si facilement,
 rien jamais ici ne se dit facilement*
 [...]

tout ton soi-disant malheur n'est qu'une façon que tu as,
 que tu as toujours eue et que tu auras toujours
 [...]

que tu as et que tu as toujours eue de tricher
 de te protéger et de fuir.
 [...]

mais j'ai de la pitié pour toi,
 et de la peur aussi, et de l'inquiétude,
 et malgré toute cette colère, j'espère qu'il ne t'arrive rien
 de mal,
 et je me reproche déjà
 (tu n'es pas encore parti)
 le mal aujourd'hui que je te fais [...] ⁶³⁴.

Nel monologo di chiusura, Louis conferma il suo statuto di narratore e di morto che ricorda e parla dall'al di là. Tale monologo è improntato al lirismo. Louis racconta una sua passeggiata notturna in montagna, desideroso di esplodere in un grido liberatorio che però gli resta soffocato in gola:

Louis. – Après, ce que je fais,
 je pars.
 Je ne reviens plus jamais. *Je meurs quelques mois plus
 tard,
 une année tout au plus.*

⁶³⁴ Ivi, pp. 271-276. Corsivi miei. Queste parole sulla difficoltà e la reticenza ad esprimersi potrebbero riassumere tutto il senso della pièce.

Une chose dont je me souviens et que je raconte encore
(après j'en aurai fini):
c'est l'été, c'est pendant ces années où je suis absent,
c'est dans le Sud de la France.

Parce que je me suis perdu, la nuit, dans la montagne,
je décide de marcher le long de la voie ferrée.

[...]

À un moment, je suis à l'entrée d'un viaduc immense,
il domine la vallée que je devine sous la lune,
et je marche seul dans la nuit,
à égale distance du ciel et de la terre.

Ce que je pense

(et c'est cela que je voulais dire)

C'est que je devrais pousser un grand et beau cri,
un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée,
que c'est ce bonheur-là que je devrais m'offrir,
hurler une bonne fois,
mais je ne le fais pas,
je ne l'ai pas fait.

[...]

Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai⁶³⁵.

I temi del ritorno del 'figliol prodigo' e della retrospezione sul passato sono due motivi di continuità tra *Juste la fin du monde* e *Le Pays lointain*. In quest'ultima, il personaggio autobiografico lagarciano effettua un ritorno su un dramma, una catastrofe già compiuta, formula "métadramatique et métathéâtrale que scandent volontiers les autres personnages"⁶³⁶. In particolare, il personaggio denominato L'Amant, mort déjà, sin dall'inizio afferma:

Histoire donc, ce que tu as dit, histoire d'une jeune homme, d'un homme jeune encore, histoire d'un homme jeune à l'heure de mourir, qui décide de revenir sur ses traces, revoir sa famille, retraverser son Monde, à l'heure de mourir.

Histoire de ce voyage et de ceux-là, tous ceux-là, perdus de vue, qu'il rencontre et retrouve, qu'il cherche à rencontrer et retrouver.

Cette légende, celle-là qu'on raconte aux enfants: à l'heure de sa Mort, revoir toute sa vie⁶³⁷.

Con *Le Pays lointain* Lagarce realizza una moderna ripresa del *drame-de-la-vie*: "Le drame-de-la-vie embrasse non point un épisode de la vie des héros, mais

⁶³⁵ Ivi, pp. 279-280. Corsivi miei.

⁶³⁶ J.-P. Sarrazac, *De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie*, cit., p. 280.

⁶³⁷ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, in *Théâtre complet IV*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 280.

toute une chronique de leur existence”⁶³⁸. Tra le pièces del ciclo del ‘figliol prodigo’ *Le Pays lointain* è sicuramente quella che attualizza più nettamente tale modello, poichè “elle est aussi la plus testimoniale et la plus testamentarie”⁶³⁹:

Réécriture de *Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain* ne se contente pas de casser la structure en deux parties, découpées en scènes, encadrées d’un prologue et d’un épilogue et séparées par un intermède. Non seulement Lagarce disloque et fragmente encore plus le cours de la pièce, mais il introduit et interpole, dans ce qui reste du texte initial, de nouveaux personnages. De nouveaux témoins, individuels ou collectifs – mais, dans ce cas, singuliers et pluriels à la fois –, qui vont rapporter la vie extrafamiliale – ou dans «l’autre famille» – du Protagoniste. La présence au Monde de Louis oblitère ainsi son retour à la Maison. La parabole du Fils prodigue avoue se limiter, et le tableau familial à la Diderot se laisse déborder par le panorama d’une vie⁶⁴⁰.

Tra i nuovi personaggi-testimoni, rispetto a *Juste la fin du monde*, c’è Hélène, l’amica “par agglutination” (“peu à peu, nous nous sommes agglutinés les uns aux autres, je ne me souviens plus exactement dans quel ordre”), la quale dichiara: “nous avons construit d’une certaine manière une famille”⁶⁴¹. Il tema della seconda famiglia, alternativa a quella di origine, attraversa la pièce. C’è il personaggio de L’Amant, mort déjà che ritorna dal regno dei morti per farsi il rapsodo di Louis, suo ex amante: “Histoire donc, ce que tu as dit, histoire d’un jeune homme, d’un jeune homme encore, histoire d’un jeune homme à l’heure de mourir”⁶⁴².

L’Amant mort déjà incontra il personaggio del padre di Louis, Le Père, mort déjà, per dargli notizie del figlio: “Il va bien. Il n’a pas peur, le corps pourri, cela se défait, mais il n’a pas peur, il en donne l’impression, s’il a peur il ne le montre pas, c’est presque pareil, il essaie de rester le maître”. Altro personaggio è Longue Date, l’amico di una vita di Louis, anch’egli rapsodo di Louis e testimone della sua esistenza. Tale personaggio ne introduce altri, Un Garçon, tous les garçons e Le Guerrier, tous les guerriers, personaggi multipli, portatori di una coralità, che

⁶³⁸ J.-P. Sarrazac, *De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie*, cit., p. 290.

⁶³⁹ Ivi, p. 291.

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

⁶⁴¹ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, cit., pp. 283-284.

⁶⁴² Ivi, p. 280. Il tema del giovane uomo di fronte alla morte è centrale nell’opera dell’altro grande drammaturgo della stessa generazione di Lagarce, Bernard-Marie Koltès, la cui opera del 1988, *Roberto Zucco*, è certamente da interpretarsi come un’altra pièce testamentaria di un giovane uomo malato di Aids prossimo alla scomparsa. Entrambi i drammaturghi firmano la loro pièce testamentaria un anno circa prima di morire.

costituisce l'invenzione drammaturgica più originale ed interessante. Essi raccontano gli incontri amichevoli o sessuali di tutta la vita di Louis:

Longue Date. – Des groupes, des chœurs, des bandes, les vies parallèles à la vie elle-même. Tout ceux-là qu'on croise dans son existence; certains, ne serait-ce qu'à peine et d'autres, *comme moi*, moi aussi, d'autres qu'on garde auprès de soi, qui vous gardent auprès d'eux et qui deviennent votre vie tout entière⁶⁴³.

Sarrazac fa riferimento a un nuovo paradigma del dramma che è specifico di *Le Pays lointain*, in cui non viene colto un momento simbolico dell'esistenza, ma si assiste ad un ampliamento della concezione spazio-temporale, definito *paysage d'une vie*. Il critico si sofferma a definire la particolare situazione della temporalità nella pièce. Al contempo, egli ritorna alla definizione di *dramaturgie au conditionnel* che apparenta Lagarce a Duras: il primo, ne *Le Pays lointain*, non solo mette in scena, come *drame-de-le-vie*, la propria vita, ma anche le 'possibilità' non vissute nella sua esistenza. Tale ritorno sul passato, sulle tracce della propria esistenza, assume un effetto riparatore, la costruzione, da parte di Lagarce, di un proprio mito personale:

Cet élargissement de l'espace – espace *hétérotopique* où ne cessent de se croiser, voire de se télescoper les personnages des deux familles – est à l'origine d'une transformation profonde du temps de la pièce: passage d'un temps linéaire à un temps éclaté, *hétérochronique*. Un temps qui fait toute sa part à l'imaginaire et qu'on pourrait, pour le relier à la problématique du *drame-de-le-vie*, qualifier d'«agonie dramatique». [...] La visite de Louis à sa famille ne dure, certes, qu'une journée, mais cette journée toute théorique contient une vie entière. Une vie, et tous les possibles d'une vie. À l'instar de Duras, Lagarce met en œuvre une *dramaturgie au conditionnel*, qui explore les dimensions virtuelles de l'existence. C'est ce que, dès le début du *Pays lointain*, Longue Date dénonce comme «l'arrangement [...] L'«arrangement», c'est en fait la transformation de la vie en une légende aux multiples versions. Lagarce effectue là un travail semblable à celui de Duras. Il élabore son mythe personnel. Et ce mythe devient la source même de son théâtre. Source revivifiante, dans la mesure où elle lui permet de contrarier – au moins dans l'imaginaire – le processus linéaire d'une vie vouée à la mort. La part de l'utopie du théâtre de Lagarce, c'est qu'il renverse le sens de la vie. Le *drame-de-la-vie* est doué d'une *fonction réparatrice*: repasser par les carrefours de sa vie, étoiler sa propre existence⁶⁴⁴.

⁶⁴³ Ivi, p. 281.

⁶⁴⁴ J.-P. Sarrazac, *De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie*, cit., p. 295.

La trama della pièce ricalca in gran parte quella di *Juste la fin du monde*, tuttavia vi viene meno ogni appiglio realistico: Louis non torna nella sua casa di famiglia per annunciare la propria morte. Tutti i personaggi sono infatti confinati nella medesima cornice spazio-temporale metafisica, in cui vivi e morti si incontrano e si parlano a vicenda. I passaggi e i lunghi monologhi di *Juste la fin du monde*, che riguardano i rapporti tra Louis, Suzanne, Antoine e la madre, sono gli stessi che si trovano in *Le Pays Lointain*.

Nella citazione in esergo scelta da Lagarce, si legge una frase da *Le Temps immobile* di Claude Mauriac⁶⁴⁵ che recita: “...reste ce sentiment de n’être rien dans un monde où rien ne subsiste, si ce n’est l’amour des vivants et l’amour des morts...”⁶⁴⁶. Già solo questa breve frase coglie forse gli aspetti più emotivamente sentiti dal drammaturgo ed evocati come nucleo stesso di una pièce che abolisce i canoni reali dello spazio e del tempo: i sentimenti che sopravvivono al di là della morte, essenza stessa dell’esistenza oltre la complessità delle relazioni umane e del mondo in cui viviamo.

Riguardo la dimensione spazio-temporale, Françoise Dubor analizza i titoli delle due pièces *Juste la fin du monde* e *Le Pays lointain*. Nella seconda pièce si fa riferimento ad uno spazio “qui est immédiatement désigné par le titre, mais un espace qui modifie notre perception immédiate de la pièce que reprend”⁶⁴⁷. *Juste la fin du monde* richiamerebbe un riferimento ben preciso, l’Apocalisse⁶⁴⁸. Se si vuole considerare la traccia di una permanenza da una pièce all’altra, si tratta di considerare la «fin du monde» in un senso spaziale “qui détourne par conséquent le sens figé de l’expression vers un ‘bout du monde’, qui permet alors de considérer *Le Pays lointain*, quoique par euphémisme, comme une réécriture par transposition de *Juste la fin du monde*”⁶⁴⁹. Il critico tesse dunque un legame stretto tra spazialità e temporalità affermando: “C’est toujours une extrémité qui est désignée, où l’espace, en quelque sorte, traduit le temps”⁶⁵⁰.

⁶⁴⁵ Claude Mauriac (1914-1996), scrittore e giornalista francese, è stato autore di saggi, pièces teatrali e romanzi, oltre che di una vasta produzione diaristica contenuta nei dieci volumi pubblicati dal 1972 al 1986 che compongono *Le Temps immobile*. Questa opera è il montaggio quasi cinematografico di frammenti dei suoi diari. Vi si intravede una concezione del tempo che si potrebbe definire ‘mistica’. Un’altra opera autobiografica dal titolo *Le Temps accompli* figura in quattro volumi.

⁶⁴⁶ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, cit., p. 275.

⁶⁴⁷ F. Dubor, *Temps mort...*, in AA.VV., *Problématique d’une œuvre*, cit., p. 158.

⁶⁴⁸ Sulla dimensione biblico-evangelica nella pièce avrò modo di approfondire a breve.

⁶⁴⁹ F. Dubor, *Temps mort...*, cit., pp. 158-159.

⁶⁵⁰ Ivi, p. 159.

È attraverso il protagonista, Louis, che si sviluppa un forte legame da un testo all'altro, poiché *Le Pays lointain* registra lo scarto temporale che la separa da *Juste la fin du monde* proprio nell'età del personaggio. L'età di Louis attesta contemporaneamente il valore autobiografico dei due testi: egli “a en effet 34 ans dans la première pièce, qui est écrite en 1990, et «près de quarante ans» dans la seconde, écrite en 1995”⁶⁵¹.

Ancora Dubor definisce *Le Pays lointain* come una pièce che ruota attorno al tema dell'improbabile ritorno in un passato che non può essere raggiunto, dove i giochi di prospettive temporali sono così chiariti: il tempo dell'infanzia motiva il presente drammatico. La pièce contiene anche il tema di ciò che fu desiderato e “devrait être réel maintenant, mais qui n'existe pas, et celui qui est à la place du rêve, et distinct de lui”⁶⁵². Ne *Le Pays lointain*, si assiste alla ricostruzione collettiva della memoria di Louis, “la tentative de mise en forme de son passé, un essai de représentation, quelque peu chaotique du point de vue de la chronologie linéaire de la durée de sa vie, du lointain de Louis”⁶⁵³. Tutti i personaggi infatti si situano e organizzano il racconto in rapporto a lui.

Il tempo si trova invertito: “l'avenir inversé en passé parce que présenté comme révolu”⁶⁵⁴. In tale strategia cronologica, due atti sono sovrapposti, *mourir/revenir ici*:

Louis. – [...] L'année d'après,
j'étais resté, là, seul, abandonné, [...]
– j'allais mourir à mon tour –
l'année d'après, je décidai de revenir ici. Faire le chemin à
l'inverse⁶⁵⁵.

La scrittura di Lagarce ne *Le Pays lointain* è fondata sul deliberato distacco dal tempo. I personaggi che raccontano fatti della vita di Louis a partire dalla loro memoria non riescono a dare loro un ordine, come se questi fatti uscissero da una sorta di caos originario “créant littéralement une genèse, un commencement en quête de sa forme, car à peine issu de l'informe”⁶⁵⁶.

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² Ivi, p. 170.

⁶⁵³ Ivi, p. 171.

⁶⁵⁴ Ivi, p. 172.

⁶⁵⁵ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, cit., p. 277.

⁶⁵⁶ F. Dubor, *Temps mort...*, cit., p. 174.

Quanto allo spazio, Paola Marrati rileva la presenza della ricorrente espressione “une sorte de”, oppure “cette sorte de ville”⁶⁵⁷. Ciò determina quella indeterminatezza anche nel trattamento dello spazio. Si può così parlare di una spazialità strana come di una temporalità “étrange de la pièce”⁶⁵⁸, dove l’orologio del tempo è scandito dagli incontri che avvengono e dalle conversazioni che si scambiano i personaggi. I nomi di alcuni di essi, quali Longue Date e Le Père, mort déjà attestano la continuità dell’amicizia o la morte già avvenuta, e “en disant le temps ils le portent *dans* la pièce”⁶⁵⁹. Questi nomi presentano in sé delle indicazioni cronologiche: i decessi hanno già avuto luogo, l’amicizia con Louis è di lunga data in rapporto al presente, “par rapport à *un* présent”⁶⁶⁰.

Tali riferimenti non si limitano ad indicare la distanza di un avvenimento passato rispetto al presente, indicano anche una prossimità del passato con il presente stesso, ovvero, più precisamente, “*une présence du passé dans le présent*, et une présence qui n’est pas de l’ordre du souvenir”⁶⁶¹. L’uso dei verbi nella pièce è molto particolare: il carattere narrativo dell’enunciazione dei personaggi, con inserzioni del discorso indiretto o diretto libero, risulta un continuo dialogo tra passato, presente e futuro:

Un Garçon, Tous les Garçons. – Une fois, je t’ai demandé ton téléphone, toi et moi nous nous sommes rencontrés à notre tour, et ensuite, je t’ai demandé ton adresse, ton téléphone, je lui ai demandé son adresse, son téléphone, et tu m’as dit non, tu m’as dit je préfère ne pas le donner, c’est mieux. Ensuite, ce que tu as dit, ensuite, je me souviendrai te l’avoir donné, tu ne m’appelleras pas, je te regretterai, *ainsi de suite*...
Si tu ne l’as pas, si je sais que tu ne l’as pas, je ne penserai jamais ça, je m’empêcherai de penser ça...

⁶⁵⁷ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, cit., p. 309.

⁶⁵⁸ P. Marrati, *Des sortes de choses*, in AA.VV., *Regards lointains*, Colloques Année (...) Lagarce II, Besançons, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 80.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 85.

⁶⁶⁰ *Ibidem*.

⁶⁶¹ *Ibidem*. Ad esempio, l’amicizia tra Longue Date e Louis non è qualcosa che riguarda il passato, ma è qualcosa di tangibile e nel presente della pièce. Come afferma sempre Paola Marrati, la durata dell’amicizia “agit au présent, *est* au présent”. La presenza del passato è ancora più marcata nel caso del Père, mort déjà e de L’Amant, mort déjà. La particolarità dei morti ne *Le Pays lointain* è che essi non ritornano, ma sono là con gli altri, presenti allo stesso titolo dei vivi. O, più esattamente tutti i personaggi della pièce, morti, morenti, ancora vivi, “*coexistent* dans le même temps, habitent le même présent”. Ciò non vuol dire che siano aboliti gli scarti temporali: “Le présent de la pièce, au contraire, est fait de ces différences temporelles, mais celles-ci, au lieu de se suivre selon une ligne chronologique où le passé s’éloigne au fur et à mesure que l’avenir approche, acquièrent leur sens par le fait de coexister avec le présent, de l’habiter et d’agir en lui, avec lui”. (Ivi, pp. 86-87).

Ce n'est pas ce que tu as dit?⁶⁶².

Nel *dramatis personae* si scopre la presenza di nuovi personaggi rispetto a *Juste la fin du monde*: Longue Date, che impersona l'amico fedele di tutta una vita di Louis, L'Amant, mort déjà, un giovane, uomo amante di Louis, morto prima di lui, Hélène, un'amica, e il padre, Le Père, mort déjà. La trovata drammaturgica più originale escogitata da Lagarce è quella di creare due personaggi che di fatto ne inglobano una moltitudine: Le Garçon, Tous les Garçons e Le Guerrier, tous les Guerriers. Personaggi-simbolo, essi risultano interscambiabili, impersonano tutti gli amanti e gli amici di Louis, gli incontri sessuali di una notte o più duraturi. Essi si presentano così al pubblico:

Le Guerrier, Tous les Guerriers. – Les Amants. Les Garçons et les Hommes.

[...]

Le Guerrier, Tous les Guerriers. – Les deux ou trois histoires d'amour, ceux-là avec qui on bâtit sa vie, ceux-là avec qui il vécut sa vie, on aurait bien voulu, il aurait bien voulu, les deux ou trois phares, à peine, de l'existence.

[...]

Le Guerrier, Tous les Guerriers. – Et ceux-là croisés quelques minutes, une heure ou deux, une nuit, jamais revus ou salués encore sans avoir jamais

⁶⁶² J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, cit., p. 291. Paola Marrati si riferisce ad alcune pagine di Bergson su *Matière et Mémoire*, nelle quali il filosofo si interroga sulla natura del tempo e della memoria, su ciò che fa in modo che il presente passi, su ciò che avviene al passato, su ciò che fonda la possibilità stessa della memoria. Secondo Bergson, il passato non sarebbe un antico presente, scivolato per così dire in dietro sulla linea del tempo, ma sarebbe strettamente contemporaneo al suo presente. Ogni istante sarebbe in qualche modo doppio: presente e passato insieme o, per dire altrimenti, il passato non aspetterebbe che il presente si cancelli per continuare in quanto passato. Da tale paradosso della contemporaneità del presente e del passato, un secondo paradosso si insinua: quello della coesistenza di tutti i gradi del passato con il presente. La memoria non ridarebbe vita a un presente più o meno antico, ma convocherebbe il passato stesso, un passato puro che non è mai stato presente, ma che non smette di insistere e di dialogare con il presente. Ogni personaggio parla a partire dal proprio tempo, ma tutti i tempi coesistono ed è questa coincidenza che rende possibili le conversazioni e gli incontri. Si potrebbe affermare che il presente in cui tutte le varie declinazioni temporali coincidono è quello di Louis. Egli è il solo ad avere conosciuto tutti gli altri e il solo dunque a poterli riunire. Anche se si accetta tale interpretazione, la coesistenza del passato e del presente non ha niente di psicologico. Tutti gli altri parlano e si parlano senza l'intermediario Louis; il padre e l'amante, già morti, si incontrano per la prima volta, mentre i ragazzi e gli uomini amati una notte da Louis, i dimenticati, partecipano alla ricostituzione della vita del protagonista al pari dei personaggi principali. Il passato, anche se dimenticato, resta e fa di noi ciò che siamo. Conclude il critico: "Et le pays lointain, qui n'est pas nécessairement la sorte de ville où Louis est né, serait peut-être alors justement ce lieu où le tout du passé insiste et coexiste avec le présent". (Cfr. P. Marrati, *Des sortes de choses*, cit., p. 89).

rien construit. Tous les autres, les bons camarades, les petits frères et les guerriers, tous les guerriers.

(*Au Garçon*). Tu fais les bons camarades et je ferai les guerriers. On s'arrange.

La sexualité furtive, debout contre les portes, et dans les caves, l'obscurité des caves, et les grands romans la nuit dans les rues des villes. Les promesses qu'on se fait, comme à chaque fois, une promesse par personne, à cela qu'on se souvient de chacun, repère habile⁶⁶³.

Questi personaggi concorrono alla dimensione metateatrale della pièce poiché si apparentano alla funzione svolta dal coro del teatro greco antico, come fossero portavoci che si staccano dalla moltitudine per interpretare, a tratti, un singolo individuo. Sono questi due personaggi-simbolo che portano sulla scena con evidenza il tema di una sessualità e di affetti fuori dalla norma. Sebbene l'omosessualità maschile sia al centro della pièce, viene fatto accenno anche alla bisessualità di Louis e ai suoi incontri femminili:

Suzanne. – Et les rares amantes, il n'y en eut pas beaucoup et plus importantes encore de fait, par la rareté du nombre, et les amantes set les bonnes amies, comme on voit, celle-là confidentes à leur tour des garçons, les sœurs des héros, manière de dire, et les amoureuses déçues des amants malheureux et les confidentes malheureuses à leur tout des amants malheureux plus encore [...] ⁶⁶⁴.

Sono dunque tutti i personaggi intorno a Louis a partecipare al rito della narrazione collettiva della sua vita. Spesso un personaggio dichiara: “Je raconte”. La pièce riprende i temi lagarciani dell'incontro, della conoscenza di sé e dell'altro, della ricerca della verità. È Louis stesso a porre in primo piano il tema della moltitudine, delle persone incontrate e conosciute nell'arco della sua intera esistenza, confermando la consistenza della pièce come *drame-de-la-vie*:

Louis. – Les personnages, tous les personnages, ceux qu'on rencontre, qu'on voit, qui interviennent, les personnages évoqués, leur voix, juste leur photographie, toute la multitude des gens rencontrés, croisés, une nuit, une heure, dix minutes, juste un regard, on ne saurait les retenir, [...] l'Autre dans l'embrasement d'une porte et jamais on ne retrouvera l'endroit exact, ceux-là encore avec qui on partagea tout, presque tout – on se le promettait – dix ou vingt années entières, ceux avec qui on « fit » sa vie et au-delà encore.

[...]

⁶⁶³ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, cit., pp. 288-289.

⁶⁶⁴ Ivi, p. 283.

Et la foule encore des autres, essentiels, à peine entraperçus, ceux-là qui sont tous les autres personnages de notre vie. Tous ceux-là qui font la vie d'un seul homme [...] ⁶⁶⁵.

Si riaffaccia anche il tema della famiglia; tuttavia per Louis esistono due tipi di famiglia, quella naturale e quella scelta, la famiglia che si costruisce nell'arco di un'esistenza e cui appartengono Longue Date, L'Amant, mort déjà e Hélène. Nelle parole della madre e di L'Amant, mort déjà si assiste ad una sorta di mitizzazione dei legami familiari:

Le Père, mort déjà. – Et la famille, encore, celle-là dont on hérita ou qui hérita de vous.

La Mère. – Et les parents, tes parents, moi, et lui, celui-ci, ton père – il est mort aujourd'hui mais il compte toujours – et les frères et les sœurs et les frères et les sœurs des parents, et ceux-là qui épousent les frères et les sœurs des parents et les enfants nés de ces unions et ceux-là, encore à l'infini [...] L'histoire de tous ceux-là, nous tous, les principaux et tous les autres encore et le rôle plus ou moins important que chacun joue.

(...)

L'Amant, mort déjà. – Et la Famille qu'on voulut se choisir, la famille secrète, l'Autre Famille, celle-là quoi parfois ne sait même pas qu'on se la construit sans bruit ⁶⁶⁶.

Il tema della famiglia 'scelta' e 'segreta' mette in evidenza la complessità dei rapporti tra i personaggi che appartengono a questo nucleo. Tema risulta essere anche quello dell'amicizia, la quale, come sottolinea Denis Guénon, “a une très grande place dans la pièce” ⁶⁶⁷. Sia essa condivisa solo fra uomini o fra uomini e donne, la ricchezza e la particolarità di ogni rapporto tra individui che condividono un'affettività reciproca è una presenza tematica che rafforza l'universalità della pièce, andando oltre ogni definizione di omosessualità, bisessualità o eterosessualità, come precisa Yasmina Reza: “C'est dire que le terme universel est totalement approprié: ce problème dépasse les questions de préférence de genre et de sexe” ⁶⁶⁸.

Hélène si ritrova l'unica donna all'interno di un gruppo di uomini che si amano. Essa racconta i fondamenti e la nascita del loro gruppo:

⁶⁶⁵ Ivi, p. 281.

⁶⁶⁶ Ivi, p. 282.

⁶⁶⁷ D. Guénon, *Homosexualité transcendante*, in AA.VV., *Regards lointains*, cit., p. 23.

⁶⁶⁸ Y. Reza, *Entretien avec Denis Guénon*, in AA.VV., *Regards lointains*, cit., p. 39.

[...] nous nous sommes rancontrés, peu à peu, nous nous sommes agglutinés les uns aux autres, je ne me souviens plus exactement dans quel ordre

– les deux garçons, Louis et Longue Date, celui-là, ainsi que nous l'appelons, les deux garçons étaient amis, et moi je suis devenue amie avec l'un et de fait, amie de l'autre, il y avait si peu de place pour moi, et celui-là, toi, le jeune mort est venu, Louis l'a choisi ou le jeune mort a choisi Louis, est-ce que je peux comprendre et je l'ai accepté à mon tour, c'est à peu près ainsi que les choses se font – et peu à peu, nous nous sommes réunis, nous nous sommes unis les uns aux autres sans le savoir, nous nous sommes choisis et sans le savoir encore, nous avons construit d'une certaine manière [...] une famille, celle-là qui est parfaitement la nôtre, là, aujourd'hui, cette sorte de famille que nous formons

[...]

Toi et moi, que je le veuille ou non, parce que celui-ci que j'ai aimé, aimait cet autre qui t'aimait toi,
et ainsi de suite [...] ⁶⁶⁹.

Si instaura così una catena di affetti che si riveste di un'aurea mitica. Ma la pièce di Lagarce intercetta in realtà comportamenti e situazioni assai frequenti nella società odierna. Hélène ama Longue Date, il quale da eterosessuale, condivide un particolare rapporto con Louis, un legame senza sessualità, ma che di fatto rivela uno schema tragico sottostante, in quanto basato su una sorta di sistema che paralizza le vite reciproche⁶⁷⁰. Hélène, come lei stessa racconta, è entrata nelle vite di Louis e Longue Date quando questi si conoscevano già da tempo. Longue Date è per lei irraggiungibile perché resta incondizionatamente al fianco dell'amico:

Longue Date. – Son meilleur ami, l'ami de longue date.
Mon nom.

Hélène. – [...] Je l'ai toujours connu près de lui, Louis, ils étaient amis déjà avant même que j'arrive, ce que j'ai voulu dire plus haut. Lorsque je suis entrée dans la vie de celui-là, ils étaient ensemble, inséparables et je ne pouvais pas l'ignorer, je n'en avais pas le droit. *Je fais avec*.

⁶⁶⁹ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, cit., p. 284.

⁶⁷⁰ “La relation entre Longue Date et Louis [...] je la trouve très intéressante car, au-delà de l'homosexualité, on la retrouve dans la vie hétérosexuelle, et c'est un sujet qui n'est pas souvent traité. Il y a des amitiés homme/femme qui nuisent, qui paralysent la vie: des amitiés chastes, qui durent vingt ans, et l'un ou l'autre rate complètement sa vie à cause de ça. C'est un thème profond, un grand thème [...]. Le personnage d'Hélène, évidemment, m'a aussi beaucoup touchée: elle aime un homme et il s'avère que cet homme est d'une certaine manière inatteignable pour une grande partie de lui-même. [...] je connais bien ce phénomène [...] aimer quelqu'un qui vous est indisponible, que ce soit par une passion annexe pour une autre personne, ou par une autre forme de passion qui n'est pas amoureuse ou érotique mais qui vous sépare”. (Cfr. Y. Reza, *Entretien avec Denis Guénon*, cit., pp. 38-39).

Il reste là, l'ami de longue date, son nom, il reste là, il surveille et protège [...] ⁶⁷¹.

Un monologo dello stesso Louis chiarisce la dinamica affettiva che lo lega a Longue Date:

Louis. – L'idée aussi, soudaine, brutale [...] c'est la fête anniversaire d'un des autres [...] alors que tous les gens, là, les invités, les gens, là, qui nous voient et nous virent arriver tous les deux ensemble, dans la nuit, sur le chemin, alors que les gens doivent nous imaginer comme un couple depuis longtemps constitué, uni, réuni, un beau couple d'hommes, heureux comme ils pensent qu'on peut l'être, [...]
l'idée brutale et soudaine que, d'une certaine manière, [...] j'ai détruit ma vie en me coupant de tout autre paisible amour, en m'isolant, en ne donnant pas tout, à personne, même à celui-là, le jeune mort,
l'idée soudain et brutale que toi aussi, peut-être, lorsque j'y réfléchis, toi aussi, tu fis de même,
tu renonças à une part essentielle de ce que tu aurais pu obtenir de la vie, tu renonças et sacrifias, et sans raison aucune, plus grave encore que moi, sans raison puisque tu ne m'aimas pas – tu ne m'aimais pas comme je t'aimais, et *de fait*, tu ne m'aimais pas – plus grave encore, plus inutile, ce que je veux dire.
[...] tout le temps que tu passes désormais près de moi, sans que je m'en sois rendu compte, tu l'as perdu aussi et tu as renoncé à toute autre vie qu'à cet accompagnement. Ta vie aussi est détruite, et plus détruite encore que la mienne. [...]
Nous sommes ensemble, sans sexualité, jamais, les autres ne comprennent pas [...].
Dire juste ça, nous nous sommes détruits l'un l'autre, annulés, le mot que je cherche, annulés l'un l'autre, empêchés ⁶⁷².

Il destino di Hélène, oggetto di un monologo che evidenzia il lirismo lagarciano, sfocia in una solitudine, in una mancanza d'amore che la conduce al limite della follia:

Hélène. – Et je pourrai encore, juste prendre cette place, je pourrai encore venir dire la folie peu à peu qui me prit, lentement, sans que personne ne le voie, ne s'en doute, ne veuille s'en douter.
Tout ce temps où je n'étais plus rien, où je venais et où je n'étais plus rien, cette vie silencieuse que j'avais près de vous et qui ne comptait pas. Tout ce temps que vivent à côté des autres, au milieu des autres, les gens abandonnés. J'étais abandonnée, sans que vous le sachiez, sans que vous vous en souciez jamais, trop inquiets, vous le croyez, trop inquiets de vous soucier de ceux que vous aimez.
Peu à peu, la folie me prit, elle était douce et sans haine. Je marchais et je songeais avec douceur qu'on me tenait le bras ou l'épaule, et j'étais bien,

⁶⁷¹ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, cit., pp. 292-293.

⁶⁷² *Ivi*, pp. 342-344.

et j'étais seule et je parlais et je répondais à des promesses secrètes qu'on me faisait à l'oreille.

J'étais près de vous, à vous accompagner, mais vous étiez si soucieux désormais les uns aux autres que je n'existais pas, je n'existe plus, j'étais près de vous mais j'aurais pu être étrangère, j'étais étrangère, parfaitement absente, je n'étais plus là. Je parle avec les morts.

J'étais avec moi-même, seule, dans ma solitude, on ne m'entendait pas, je n'aurais pas même eu besoin de mourir pour disparaître.

J'étais sans importance⁶⁷³.

Il luogo di questo tipo di rappresentazione, per la stessa Yasmina Reza, non può che essere il teatro stesso (“c'est un plateau de théâtre pour moi”)⁶⁷⁴. Il metateatro, come ho avuto modo di dire, è evidente ne *Le Pays lointain*. Lagarce torna a strategie usate soprattutto nelle prime pièces e di norma accantonate nelle ultime, quali la presentazione del personaggio che si rivolge direttamente al pubblico: “Je m'appelle Louis. Je ne l'avais pas dit”⁶⁷⁵; e ancora: “Je suis sa sœur”; “C'est moi, je m'appelle Antoine”⁶⁷⁶; oppure, il personaggio che si distrae, perde il filo della rappresentazione e viene richiamato dagli altri:

Longue Date. – C'est à toi.

Hélène. – Pardon. Excusez-moi. Je l'écoutais celui-là, toujours j'aime à l'écouter.

[...]

Bon. Excusez-moi. Je continue. Où est-ce que tu en étais?⁶⁷⁷.

Si ritrovano le didascalie interne al testo ed enunciate dai personaggi stessi che suggeriscono i movimenti sulla scena: “Louis. – Bon. Avance, Suzanne”⁶⁷⁸. Tuttavia, come detto, sono i due personaggi corali, *Le Guerrier*, *Tous les Guerriers* e *Le Garçon*, *Tous les Garçons* ad incidere sulla natura metateatrale de *Le Pays lointain*. I vari personaggi che essi annunciano di interpretare, gli uomini incontrati da Louis nel corso della sua vita, vengono elencati in una lunga lista.

Ogni personaggio evocato è presentato con un micro-racconto che lo differenzia dagli altri. Tale procedimento, (l'elenco dei nomi dei personaggi

⁶⁷³ Ivi, pp. 382-383.

⁶⁷⁴ Y. Reza, *Entretien avec Denis Guénon*, cit., p. 40.

⁶⁷⁵ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, cit., p. 290.

⁶⁷⁶ Ivi, p. 306.

⁶⁷⁷ Ivi, p. 283.

⁶⁷⁸ Ivi, p. 286.

accompagnati da una storia personale) al pari del ricorso all'amato tema del 'figliol prodigo', iscrive *Le Pays lointain* in una tradizione biblica:

Le Guerrier, Tous les Guerriers. – [...] Mon énumération.

Celui-là qu'on voulut croire assassin, qui dit l'être et qu'on croit, et plus tard, on lit dans le journal sa description et le récit de ses crimes et c'est bien de lui qu'il est question. [...]

Celui-là qui traîne vers les quais et semble intouchable [...].

Le Merchand de Timbre qu'on croise toujours [...]

Celui-là qui ne dit jamais un mot et vous propose juste de marcher à vos côtés [...]. Toujours on se souvient de son air triste.

celui-là encore,

on ne connaît presque le nom d'aucun, [...]

celui-là, toujours ensuite on l'appelle «Le 12 Avril», qui pour la première fois, [...] parle de la mort qui l'emporte [...].

Et ainsi de suite... [...] ⁶⁷⁹.

In questo teatro nel teatro alcuni commenti concernono la drammaturgia: “[...] ce qu'ils se reprocheront, ça créera de la tension”⁶⁸⁰; oppure: “On verra qu'il tente et réussit soivent d'empêcher l'histoire de glisser vers le drame”⁶⁸¹; viene fatto riferimento anche alla struttura della pièce: “Je ne sais plus où on en était. Le prologue, la fin du prologue. On n'a pas fini?”⁶⁸²; è evocata la questione del personaggio rappresentato dal personaggio-attore: “Le Guerrier, Tous les Guerriers. Tous ceux-là que je fais, ceux-là que je joue, mon groupe entier”⁶⁸³; e ancora: “J'ai cinq Serge, à des moments différents, et sans signes très distinctifs, ce n'est pas facile pour moi, non plus. Et tous, et chacun, je les aime bien”⁶⁸⁴. Il personaggio-attore commenta il suo attaccamento al personaggio incarnato, ma evoca anche il suo lavoro di interprete a teatro: “J'énumère, j'essaie de me souvenir et j'énumère. La liste là de tous les personnages que je joue. / J'ai appris

⁶⁷⁹ Ivi, pp. 304-305. Un campo tematico-lessicale presente nella pièce “nous immerge dans une logique de la confession et de la rédemption, du pardon et de la rémission”. La pièce rivela dunque una connotazione biblica. Parole come ‘colpa’ e ‘perdono’ ritornano con frequenza pronunciate da più personaggi. Risiede ne *Le Pays lointain* il tema di una “humanité coupable”, soprattutto un senso di colpevolezza che si declina al maschile: sono gli uomini e i fratelli persecutori, designati come “portant le poids de leur culpabilité”. Il registro del rimpianto e del rimorso è anch'esso presente e diffuso. Tuttavia il registro del persecutore è ambivalente, confinando con quello del perseguitato. Louis ad esempio è carnefice e vittima della sua propria famiglia: è colui che si lamenta di essere stato abbandonato e di non essere stato sufficientemente amato, ma è anche colui che abbandona e trascura gli altri. Cfr. F.-D. Sebbah, *S'arranger avec les vivants et les morts*, in AA.VV., *Regards lointains*, cit., p. 57.

⁶⁸⁰ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, cit., p. 287.

⁶⁸¹ Ivi, p. 293.

⁶⁸² Ivi, p. 295.

⁶⁸³ Ivi, p. 304.

⁶⁸⁴ Ivi, p. 318.

tout cela par cœur, c'est du travail"⁶⁸⁵; inoltre: "Si quelqu'un d'autre veut faire le boxeur à ma place, je n'en prendrai pas ombrage, je ne me sens pas de taille"⁶⁸⁶; e poi: "Celui-là, je le jouerai nu, si je m'y prends bien, cela détendra"⁶⁸⁷.

Questi commenti sono caratterizzati dall'ironia e dal gioco. Anche la scenografia è evocata in maniera ludica, essendo messa in questione la sua utilità; così come sono espressi riferimenti ai movimenti e ai gesti degli attori, in un esempio di didascalia interiorizzata rivelata dall'enunciazione del personaggio: "je me méfie des accessoires"⁶⁸⁸; e quindi: "La Mère. – Je suis sa mère. (On se met comment?)"⁶⁸⁹.

Il gioco del teatro nel teatro si ritrova nei riferimenti al copione. In un passaggio, ad esempio, Hélène fa riferimento alle parole delle pagine precedenti: "ce que j'ai voulu dire plus haut"⁶⁹⁰. Longue Date annuncia: "en croiserons des multitudes le long de ce voyage, les pages qui suivent, en croiserons des multitudes"⁶⁹¹. Le Guerrier, tous les guerriers evoca delle linee del testo: "Et là, à mon tour, quelques secondes, quelques instants, une dizaine de lignes, je pouvais venir et raconter l'histoire, à l'infini, toujours"⁶⁹².

La relazione della pièce con la propria scrittura riguarda anche le lettere ricevute da Louis, quando era lontano dalla famiglia, che lo informavano della nascita dei figli del fratello. Louis stesso inviava delle cartoline dai messaggi ellittici. Questo rapporto tra la pagina scritta della pièce e le lettere che si scambiano i personaggi insiste sullo scorrere del tempo, sul tema di ciò che perdura grazie alle tracce della parola.

Un Garçon, Tous les garçons sembra avere un libro in mano o le note mal fatte di uno scrittore, come se leggesse un diario. Egli commenta le annotazioni di Louis ed esprime dei dubbi sulle stesse proprie annotazioni. Evoca la scena, e Louis, come un regista, commenta a sua volta la possibilità di rappresentazione di essa. Ma Un Garçon, Tous les garçons sostituisce la scena con un racconto. La narrazione soppianta il dramma o arriva a contaminarlo; terminata la narrazione

⁶⁸⁵ Ivi, p. 315.

⁶⁸⁶ Ivi, p. 318.

⁶⁸⁷ Ivi, p. 319.

⁶⁸⁸ Ivi, p. 294.

⁶⁸⁹ Ivi, p. 306.

⁶⁹⁰ Ivi, p. 292.

⁶⁹¹ Ivi, p. 297.

⁶⁹² Ivi, p. 338.

Louis conclude infatti: “On dit que la scène est faite”⁶⁹³. La procedura metateatrale che prevede la fusione dei due elementi, narrativo e drammatico, i personaggi che fanno commenti sulla scena da recitare, che poi è in realtà raccontata, il personaggio-scrittore-regista, *alter ego* di Lagarce che offre indicazioni sceniche, ricalca, ancora una volta, la procedura per *mise en abyme*.

⁶⁹³ Ivi, p. 317.

4.3 *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*: Lagarce e il comico

Unica tra le pièces lagarciane ad essere costituita come un monologo per un solo interprete, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, scritta nel 1993, racconta in una sorta di lungo elenco tutte le norme ed etichette che regolano le fasi della vita sociale e mondana di un individuo dalla nascita alla morte. Ispirato dal manuale di fine ottocento della Baronessa Staffe⁶⁹⁴, dal titolo *Usages du Monde – Règles du savoir-vivre dans la société moderne* (del 1889), che dettava le buone maniere da rispettare nella società borghese, il drammaturgo crea una riuscita satira della borghesia e dell'omologazione sociale imposta all'uomo contemporaneo.

Mi appresto ad indagare il repertorio comico che Lagarce ha messo in atto in questa pièce. Il puro gioco verbale ideato dal drammaturgo, e le varie forme di comico⁶⁹⁵ che tento di mettere in luce, si aprono al contempo ad una dimensione politica, rivelando la profonda complessità del ricorso al comico, elemento

⁶⁹⁴ Blanche-Augustine-Angèle Soyer, più conosciuta con il nome di Baronne Staffe, è nata a Givet nel 1843 e morta a Savigny-sur-Orge nel 1911.

⁶⁹⁵ Aver assistito, al Festival di Avignone nell'estate 2011, a due differenti regie de *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* mi ha aiutato ad individuare le varie forme di comico presenti nel testo di Lagarce. Entrambi gli spettacoli hanno infatti interpretato la pièce intendendone sfruttare tutte le possibilità comiche e umoristiche. Nel primo spettacolo, Corinne Mariotto, attrice dalla mimica e dalla gestualità perfette per ruoli brillanti, vestita in abito bianco da sposa, ha offerto un'interpretazione del testo puntando su una recitazione dai toni buffoneschi. La rappresentazione, con la regia di Francis Azéma, si caratterizzava per una tonalità sostanzialmente brillante e leggera. L'attrice spesso accennava essa stessa una risata, poi subito repressa, durante la recitazione del testo. Molto più originale e interessante mi è sembrata la regia proposta da Anne Rousseaux, la quale ha affidato il testo a due attrici, anziché una, come voluto da Lagarce. In questo secondo spettacolo, lo spazio scenico piuttosto ridotto metteva in grande prossimità interpreti e pubblico. Le due attrici, vestite entrambe con abiti dai colori rosso e nero, l'una facendo prevalere un colore inversamente all'altra, offrendo dunque l'immagine di due figure complementari, si sedevano su due minuscole e scomode sedie, e aprivano ognuna di fronte a sé un altrettanto improbabile leggio su cui poggiava un libro dalle fattezze simili ad uno spartito musicale. I due personaggi, dunque, si mostravano, come suggerito da Lagarce stesso nella presentazione sovracitata, come due conferenziere ad un colloquio ufficiale. Diversamente dall'altro spettacolo, le due attrici assumevano un atteggiamento serio, a tratti quasi austero, il cui effetto era già di per sé un'ulteriore fonte di comicità, suscitata per contrasto rispetto all'enunciazione del testo. Inoltre, esse lo hanno scandito giocando spesso con alcune pause, alcuni silenzi, indirizzando lo sguardo o un gesto verso gli spettatori in vari momenti, di fatto, così facendo, chiamandoli in causa. All'inizio dello spettacolo, le due attrici sostavano, non visibili al pubblico, fuori dalla sala, in attesa che ogni spettatore prendesse posto, e svelando la loro presenza con una lunga serie di risate divertite. Alla fine dello spettacolo invece, esse si sistemavano all'uscita offrendo dei confetti e scambiando qualche parola con le persone per lo più entusiaste della riuscita dello spettacolo. Primo spettacolo: compagnia *Les Vagabonds*, regia di Francis Azéma. Distribuzione: Corinne Mariotto. Secondo spettacolo: Compagnia *À vol d'oiseau*, regia di Anne Rousseaux. Distribuzione: Anne de Peufeilhoux e Françoise Simon.

considerato, da buona parte degli autori del Novecento, l'unico in grado di restituire uno sguardo critico sulla realtà della nostra epoca.

Secondo la presentazione⁶⁹⁶ della pièce da parte del drammaturgo stesso, il personaggio in scena dovrebbe essere una sorta di conferenziera che davanti ad un pubblico narra la sua visione delle *bienséances*. François Migeot parla di una pièce “qui travaille sourdement la façade d'un discours extrêmement convenu, comme se déroulant de lui-même et allant de soi, règles totalitaires qui transcendent un sujet dont la vie et la mort ne semblent qu'un prétexte pour qu'elles exercent leur emprise”⁶⁹⁷.

La pièce si presta ad un'analisi dei suoi mezzi linguistici e della sua enunciazione: si registra una serie di campi lessicali, di verbi, pronomi, i quali, insieme alla costruzione sintattica, sono il fulcro stesso dell'architettura dell'opera. Il consueto ricorso da parte del drammaturgo all'epanortosi si iscrive esso stesso in una ricerca di umorismo nel cuore del testo: la ripetizione-variazione si fa qui uno degli strumenti dell'effetto comico.

Il drammaturgo ricorre a varie 'sfumature' di comico⁶⁹⁸, definibile in generale come verbale. Ciò che fa Lagarce ricorrendo alla mettendo in scena di questi momenti sociali e mondani, atti pubblici e burocratici è in qualche modo inserire nella banalità una sorta di elemento assurdo⁶⁹⁹, disturbante, così da creare un

⁶⁹⁶ Cfr. <http://www.theatre-contemporain.net/textes/Les-regles-du-savoir-vivre-dans-la-societe-moderne-10/infostexte/type/ensavoirplu/>.

⁶⁹⁷ F. Migeot, «*Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*» ou la comédie du parlêtre, in AA.VV., *Traduire Lagarce*, cit., p. 85-86.

⁶⁹⁸ Cfr. P. Vantine, «*Riez, riez, vous penserez plus tard!*»: le comique et le métacomique de Jean-Luc Lagarce, cit., pp. 233-260. Peter Vantine individua nell'intera opera dello scrittore diverse modalità di comico. Il critico evidenzia la presenza di un comico fisico o visivo, legato ai gesti dei personaggi, ai costumi e alla scenografia. Tuttavia, il comico lagarciano è essenzialmente verbale. Questo si suddivide in ulteriori sottocategorie: il comico grossolano (linguaggio verbale e insulti, come si è visto ad esempio in *Derniers remords avant l'oubli*), il comico assurdo, che prende talvolta delle intonazioni filosofiche (ad esempio in *Erreur de construction*), il comico sociale, relativo ai rituali mondani (lo si è visto ne *Les Prétendants*), il comico linguistico, nel quale il linguaggio è l'oggetto stesso del riso (o altresì definibile come metalinguaggio che crea il riso).

⁶⁹⁹ Nella definizione che dà di 'assurdo' Patrice Pavis si riscontra un'attenzione verso la dimensione filosofica e drammaturgica del concetto. Egli scrive: “Ciò che è sentito come irragionevole, come totalmente privo di senso o di legame logico con il resto del testo o della scena. Secondo la filosofia dell'esistenzialismo, l'assurdo, non potendo essere spiegato dalla ragione, nega all'uomo ogni giustificazione filosofica o politica delle proprie azioni. Occorre distinguere fra elementi dell'assurdo nel teatro e teatro contemporaneo dell'assurdo”. Calzante per definire l'assurdo lagarciano, soprattutto ne *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, potrebbe essere una sorta di fusione tra due differenziazioni di strategie dell'assurdo indicate da Pavis: la prima indica l'assurdo “come principio strutturale deputato a riflettere il caos universale, la disintegrazione del linguaggio e l'assenza di un'immagine armoniosa dell'umanità”; la seconda definisce l'assurdo come 'satirico', il quale, nella formulazione e nell'intreccio, “rende conto in una maniera sufficientemente realistica del mondo rappresentato”. (P. Pavis, *Dizionario del teatro*,

effetto di straniamento nello spettatore, chiamato a ben ascoltare e rielaborare intellettualmente il testo per poter ridere delle norme sociali che ben conosce. Ne è un esempio calzante l'*incipit* de *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*:

La Dame. – Si l'enfant naît mort, est né mort, il faut quand même, tout de même, déclarer sa naissance, déclarer sa naissance et déclarer sa mort et un médecin devra attester que la mort a précédé la naissance⁷⁰⁰.

Ulteriori esempi di tale comico assurdo, che sorge sia dal gioco verbale sia dalla situazione evocata, sono presenti in questi passaggi:

Quand naissent des enfants jumeaux,
lorsqu'il y a des enfants jumeaux, si des enfants naissent jumeaux et que tous deux restent vivants,
on doit,
on devra,
on doit faire connaître l'ordre dans lequel ils sont nés, afin qu'on puisse établir quel est l'aîné, lequel est l'aîné.

[...]

S'il arrivait à quelqu'un de trouver un enfant nouveau-né, «comme ça», je ne sais pas, n'importe où, dans la rue, Saint-Vincent-de-Paul, il devrait en faire la déclaration immédiatement, que l'enfant soit né mort, vivant ou jumeau, à double titre, même histoire, pas d'autre méthode.
Lors de la déclaration, on présente l'enfant à la mairie, afin que l'officier de l'état civil puisse constater le sexe, distinguer le garçon de la fille et inversement.
Avec ça, on ne plaisante pas⁷⁰¹.

Un esempio perfetto di comico visivo, in cui sono la fisicità e il gesto dell'attrice a completare l'effetto richiesto dal testo, si ha quando è proprio la didascalia scritta dal drammaturgo a richiedere l'intervento attivo dell'interprete

cit., pp. 42-43). Lagarce si serve di norme sociali ben note allo spettatore per la loro quotidianità e banalità, inserendole in un testo fortemente strutturato sul gioco linguistico: in tal modo egli richiama facilmente l'attenzione dello spettatore e lo fa riflettere sull'assurdità comica contenuta nelle regole sociali che fanno parte della realtà di ognuno.

⁷⁰⁰ J.-L. Lagarce, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, in *Théâtre complet IV*, cit., p. 13.

⁷⁰¹ Ivi, p. 14.

sulla scena. La citazione qui riportata si riferisce all'episodio della firma di due promessi sposi di fronte al notaio, simbolo della loro unione matrimoniale:

Au moment de la signature, si le notaire demande à la fiancée [...] la permission de lui baiser la main, elle la lui accordera, après avoir rapidement consulté du regard sa mère et son fiancé. Tous deux font, des yeux, un signe d'acquiescement. Comme ça. (*Elle montre.*)⁷⁰².

Innumerevoli sono, in *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, i momenti in cui l'inserzione dell'inciso che apporta commenti all'enunciazione principale si arricchisce di una dimensione comica. In tal senso parlerei della presenza nel cuore del testo di una carica ironica⁷⁰³, che mette in primo piano il ruolo dello spettatore nella percezione di essa:

[...] il est bon d'être éclairé pour éviter de donner le nom de Maximilien à un enfant né de parents minuscules auxquels il ressemblera, ou le nom de Maurice quand il est à craindre que la mère ait fréquenté à l'excès les dancings aux professeurs mulâtres.

On rit, on plaisante et on sombre sans le savoir dans l'infamie⁷⁰⁴.

E poco più avanti, l'inciso ironico è rivolto al pubblico:

Si, par contre, vous avez le goût de la nouveauté, imaginons cela, consultez l'Almanach des noms de baptême. Vous y trouverez des noms de saints et de saintes parfaitement authentiques qui feront honneur à votre compétence et éducations⁷⁰⁵.

⁷⁰² Ivi, p. 33.

⁷⁰³ “Un enunciato è ironico quando, al di là del suo primo senso evidente, rivela un senso profondo, diverso se non opposto al primo (antifrasì). Alcuni segni (intonazione, situazione, conoscenza della realtà rappresentata) indicano, in modo più o meno diretto, che si deve andare al di là del senso evidente e sostituirlo con il senso opposto. Riuscire a *cogliere l'ironia provoca piacere perché, così facendo, ci si mostra capaci di astrarre e ci si crede, dunque, superiori al senso comune*. [...] *L'ironia funge da elemento straniante*, spezza l'illusione teatrale e invita il pubblico a non prendere alla lettera quanto è raccontato dalla pièce. [...] *Essa invita lo spettatore a percepire l'insolito di una situazione, a non credere a nulla senza prima sottoporlo a critica* [...]; l'ironia è più o meno compresa e visibile nel testo, può essere riconosciuta come tale soltanto dall'intervento esterno dello spettatore e resta sempre ambigua”. (Cfr. P. Pavis, *Dizionario del teatro*, cit., pp. 221-222. Corsivi miei dove ritengo che la definizione sia particolarmente rilevante in funzione della mia lettura del testo lagarciano).

⁷⁰⁴ J.-L. Lagarce, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, cit., p. 19.

⁷⁰⁵ *Ibidem*.

Frequenti sono i casi di metalinguaggio che creano una comicità, incastrati all'interno dell'enunciazione, per lo più come incisi, commenti ironici, talvolta contenuti tra parentesi:

Les personnes qui ont négocié le mariage – parce que tout de même, bien de négociations et rien d'autre qu'il fut question – les ambassadeurs, appelons-les ainsi si le mot négociateurs choque – les ambassadeurs du jeune homme sont aux côtés des fiancés, c'est-à-dire si on veut bien faire un léger effort de concentration sur la géométrie de l'espace, en face, juste, des parents du fiancé, tout cela est très simple et la table entière pourrait obéir à des règles très strictes sur lesquelles je ne m'étends pas, je le regrette, mais parfaitement ordonnées (principe même des règles)⁷⁰⁶.

E ancora:

Quand tout le monde est arrivé – et c'est le cas d'être exact – on monte en voiture pour se rendre à l'église. La mariée occupe la première voiture, elle a son père et sa mère avec elle. Dans la seconde voiture, le marié et ses parents. Jamais rien de compliqué. Les témoins prennent place dans les troisième et quatrième voitures avec des parents des mariés. Ce ne sont pas des jeunes filles. Les jeunes filles d'une manière générale doivent être à part, protégées et habilement encerclées, je n'insiste pas. Les autres invités s'arrangent des autres voitures, je ne saurais tout prévoir!

On doit, autant que possible – ce jour-là au moins, on peut faire un effort – on doit associer une personne de la famille ou des amis de la mariée à une personne de la famille ou des amis du marié. Tout cela se combine d'avance, car combine et rien d'autre⁷⁰⁷.

Si comprende da questo esempio che le regole sociali dettate dal personaggio de La Dame sono presentate in una sorta di lungo elenco. Questa grande lista genera essa stessa un effetto di ripetizione-variazione e di artificialità, tanto da risultare comico. Ne è esempio anche la lista dei nomi da scegliere per il nascituro nel caso sia maschio o femmina. In questo caso il comico si raddoppia a causa dell'assurdo contenuto nei nomi proposti:

Pour un garçon, quelques propositions amusantes:
Théopempte, Prisque, Canut, Tépesphore, Hygen, Tigre, Michée,
Poppon, Remide, Sénatur, Austruclin, Coluberne, Verecond,
Carpophore, Pelée, Secondule, Carpe, Acydin, Gériberne [...]
et pour une fille:
Synclétite, Monorate, Claphyne, Faine, Faticune, Macrine,

⁷⁰⁶ Ivi, p. 29. Corsivi miei.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 35. Corsivi miei.

Prisque, Wéréburge, Rictude, Pode, Potamienne, Symphorose,
Primitive, Grinconie, Grotide [...] ⁷⁰⁸.

François Migeot offre esempi di ironia e umorismo nella pièce, umorismo “qui ridiculise une scène par l’incongruité des résultats que l’observation de la règle impose”⁷⁰⁹ :

Le marié et la mariée se lèvent alors et l’époux prend dans sa main droite la main droite de l’épouse, ce qui oblige la jeune fille à se contorsionner un peu, mais cela ne durera qu’un court moment. [...] Si on a bien voulu s’exercer chez soi, s’agenouiller à deux en se tenant main droite dans sa main droite, sous aspersion d’eau n’est pas difficile. On ne se marie qu’une fois et tout n’est jamais que question de volonté⁷¹⁰.

Il critico parla poi di ironia e cinismo in questo passaggio in cui “la Dame tire les dernières conséquences des règles antérieurement énoncées”⁷¹¹ : “Je crois même pouvoir dire ici qu’il est préférable, d’une manière générale, qu’un homme dont la position est médiocre ne s’offre pas comme quoi que ce soit, parrain, fiancé, père de famille, etc. C’est mieux”⁷¹².

Un altro elemento individuato da François Migeot è la maniera “de marquer la distance de la Dame au sérieux de son dire”⁷¹³. Allo spettatore, supposto come ignorante, viene spiegato con effetto divertente “que la corbeille de la mariée contiendra des bandes de lophophore”⁷¹⁴:

Le lophophore.

Le lophophore est un genre de gallinacé des montagnes de l’Inde, au riche plumage très recherché et de fait, c’est également une originale parure pour les robes et les vêtements, dont la solidité, autant que la surprenante beauté, explique la faveur⁷¹⁵.

Un esempio di sarcasmo che diventa satira del rito sociale e religioso del battesimo (“Pendant les exorcismes”), rivelando dunque nella pièce una vera,

⁷⁰⁸ Ivi, pp. 19-20.

⁷⁰⁹ F. Migeot, «*Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*» ou la comédie du parlêtre, cit., p. 96.

⁷¹⁰ J.-L. Lagarce, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, cit., p. 37.

⁷¹¹ F. Migeot, «*Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*» ou la comédie du parlêtre, cit., p. 97.

⁷¹² J.-L. Lagarce, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, cit., p. 97.

⁷¹³ F. Migeot, «*Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*» ou la comédie du parlêtre, cit., p. 97.

⁷¹⁴ *Ibidem*.

⁷¹⁵ J.-L. Lagarce, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, cit., p. 30.

seppur sottile, critica religiosa oltre che politica⁷¹⁶ nei confronti del cattolicesimo, si ha in questo passo:

Pendant la cérémonie, le parrain et la marraine se tiennent, le premier à droite, la seconde à gauche de la femme qui porte l'enfant; ils répondent ensemble aux divers questions qui leur sont adressées par le prêtre et récitent le Credo et le pater (en français) lorsqu'ils sont invités à le faire. Pendant les exorcismes, ils étendent en même temps que le prêtre, leur main droite nue sur la tête de l'enfant. Ils portent encore cette main sur l'enfant quand l'eau est versée et ne la retirent qu'après que les paroles sacramentelles ont été prononcées. Enfin, ils reçoivent, de la main droite, toujours, un cierge allumé qu'ils doivent bien évidemment rendre après que le prêtre a béni l'enfant⁷¹⁷.

La struttura sintattica delle frasi escogitata dal drammaturgo, al pari della figura retorica dell'epanortosi, crea un effetto di comicità attraverso la ripetizione-variazione di singole parole o interi sintagmi nel corso di tutta la pièce. L'epanortosi si spoglia qui di ogni funzione 'seria', per suscitare una reazione comica improntata al gioco linguistico:

Si le père ne peut se presenter et qu'il n'ait pas donné de
procuration,
s'il est malade, absent, envisageable, ou mort, possible,
la déclaration sera faite par le médecin ou la sage-femme

[...]

Parrain et marraine sont et furent toujours père et mère de
remplacement, rien d'autre [...]
Il est sage donc, il sera sage, objet de ma réflexion [...]

On peut aussi désirer, souhaiter, on peut souhaiter assurer à ses
enfants des appuis en dehors de la famille, où aide et protection,
lorsqu'on y réfléchit, on y réfléchit, leur sont déjà naturellement
accordées⁷¹⁸.

E ancora:

[...] vous pouvez, pourriez, vous pouvez répondre, par exemple, c'est un
moyen habile, vous pourriez répondre qu'au moment de la cérémonie,

⁷¹⁶ François Migeot parla della presenza di un discorso ideologico, in cui nessuno parla se non La Dame, sola in scena, di cui lo spettatore ascolta la sua sola voce e visione della società: "Le texte [...] est d'autant plus fort qu'il pourrait passer pour n'être qu'un collage de discours circulant, un collage de manuel de savoir-vivre où personne parle, si ce n'est le système de l'idéologie" (Cfr. F. Migeot, *«Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne» ou la comédie du parlêtre*, cit., p. 92).

⁷¹⁷ J.-L. Lagarce, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, cit., p. 21.

⁷¹⁸ Ivi, pp. 13-15.

vous devez, devrez, vous devez accomplir un voyage, et que votre absence se prolongera à votre vif regret, plus vif regret.

[...]

Est-il besoin de dire que, ici comme ailleurs, et en toutes circonstances, toujours, ici comme ailleurs et de fait, en cette circonstance, qu'il est bon d'être assortis et que, pour préciser ma pensée, le bon assortiment est un juste moyen, excellente méthode, pour répondre avec efficacité aux difficultés inhérentes à l'existence?⁷¹⁹.

La ripetizione-variazione come effetto comico suggerisce l'influenza su Lagarce del teatro di Thomas Bernhard⁷²⁰, la cui concezione di comicità, come si sta delineando anche in *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, è ben lontana dal definirsi come semplice richiamo al riso innocuo o liberatorio. Il comico contemporaneo rivela in sé una complessità profonda che interpreta, meglio delle forme proprie al solo drammatico e tragico, la situazione esistenziale, sociale e politica dell'uomo moderno. Mireille Losco-Lena afferma infatti che se prima il comico poteva essere considerato "comme une fuite du réel" e l'euforia del riso poteva apparire "plus comme un refus ou un «remède» de la réalité que comme l'un de ses modes possible d'appréhension"⁷²¹, "le comique qui traverse les écritures dramatiques, depuis une vingtaine d'années, se nourrit d'un intense commerce avec les blessures et les angoisses contemporaines"⁷²². Nell'epoca contemporanea⁷²³ il comico aggiorna la sua funzione politica: "il interroge sous

⁷¹⁹ Ivi, p. 17.

⁷²⁰ Autore conosciuto e amato da Lagarce. Thomas Bernhard (Heerlen, 9 febbraio 1931 – Gmunden, 12 febbraio 1989) è stato uno scrittore, romanziere e drammaturgo austriaco, oltre che poeta e giornalista. Autore di un'opera vastissima, conosce nel teatro alcune delle sue maggiori riuscite. I temi della solitudine, della malattia e della morte lo avvicinano a Lagarce. La sua produzione è molto influenzata dalla sensazione di solitudine (provata soprattutto nell'infanzia e nell'adolescenza) e dal suo male incurabile, che gli fece vedere la morte come ultima essenza dell'esistere. I suoi lavori sono generalmente lunghi monologhi sulla situazione del mondo. Ciò vale sia per i suoi romanzi sia per le opere teatrali.

⁷²¹ M. Losco-Lena, «*Rien n'est plus drôle que le malheur*» – *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Pur, 2011, p. 11.

⁷²² Ivi, p. 255.

⁷²³ Mireille Losco-Lena individua in Michel Vinaver uno dei grandi maestri francesi del comico contemporaneo, autore che "revendique la comédie contre la tragédie et le drame, genres à ses yeux trop sérieux pour parvenir à saisir de façon pertinente et critique notre monde". E il critico riporta alcune parole significative del drammaturgo sull'argomento: "Je pense que, aujourd'hui – c'est sans doute très polémique ce que je vais dire – on ne peut pas comprendre le monde, c'est-à-dire notre relation au monde, par le tragique, et difficilement même par le drame". La disorientazione o la non-orientazione della Storia contemporanea, ma anche la proliferazione delle informazioni attraverso i canali mediatici, continua il critico riprendendo subito dopo le dichiarazioni di Vinaver, fanno sì che "au théâtre en tout cas, le mode tragique ou le mode dramatique, au sens du drame, ne peuvent pas concurrencer ce que nous recevons par l'actualité. La critique, je crois, passe par ce regard comique". (Ivi, pp. 255-256). La citazione di Vinaver è tratta da: M. Vinaver, intervention en séminaire à Dijon le 31 janvier 2003, document audio, www.theatre-contemporain.net/auteurs/vinaver/content.php?rub=4.

un angle inédit les errances et les naufrages individuels et collectifs, et il va jusqu'à donner naissance à d'étonnantes farces sur la question du totalitarisme et les violences du politique⁷²⁴. Sempre Mireille Losco-Lena definisce Bernhard “maître dans un art de la répétition et de la variation qui n'est souvent pas sans liens avec le traditionnel comique de répétition⁷²⁵”.

Un altro autore che potrebbe aver influenzato Lagarce nella creazione di *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* è Copi. Il suo teatro si caratterizza, come è noto, per la ricerca di una comicità creata *con* e *sul* linguaggio, tra l'assurdo e il surreale, per il gusto ironico della battuta, partendo però da situazioni e argomenti semplici, superficiali e banali. Marcos Rosenzvaig scrive che il comico di Copi “non si allontana mai dal reale, poiché li incontra i propri ingredienti⁷²⁶”. La stessa pièce lagarciana, come si è visto, crea il comico e il riso essenzialmente dall'enumerazione di dettami di norme sociali piuttosto banali. Sempre Marcos Rosenzvaig afferma sul comico di Copi:

Copi sa trattare l'umorismo attraverso il lato cerimonioso della vita sociale, aspetto che ha in sé il comico a uno stato latente. Si potrebbe dire che le cerimonie stanno al corpo sociale come il vestito al corpo dell'individuo: devono la loro serietà al fatto che, per noi, si identificano con l'oggetto serio al quale le unisce l'uso, mentre perdono questa serietà quando la nostra immaginazione le isola dal suddetto oggetto. La forma è la forma: un uomo si spaventa per una toga, ma non del medesimo giudice in vestiti civili⁷²⁷.

Anche il comico di Copi ricorre al comico ‘assurdo’ e alla ripetizione-variazione, come dimostro in questo esempio (in traduzione italiana):

⁷²⁴ *Ibidem*.

⁷²⁵ Ivi, p. 127. Si veda l'introduzione di Eugenio Bernardi al terzo volume dell'opera teatrale completa di Bernhard tradotta in italiano. Vi si leggono affermazioni sul comico e sulla musicalità della ripetizione-variazione nei testi drammatici dello scrittore austriaco che attestano similitudini con l'opera lagarciana: “Nell'uso stilistico della variazione, come esso viene applicato da Bernhard, vi è un elemento sostanziale per cui anche la più disparata e apparentemente definitiva affermazione della tragedia dell'uomo viene investita da una carica euforica strettamente connessa a una continua invenzione linguistica che con suo proliferare in forme lessicali e sintattiche portate all'estremo e al grottesco riduce via via la drasticità della prima affermazione quasi cancellandola con gli effetti comici e umoristici che ne ricava. [...] Naturalmente è soprattutto la cultura musicale a fornire all'autore il sostegno teorico-estetico per questa operazione. [...] Nello stesso tempo la variazione continua e ossessiva rinsalda e rassoda questo artificio stesso, ne fa una trama o una rete sempre più spessa dandogli un'apparente consistenza”. (Cfr. T. Bernhard, *Teatro III*, Milano, Ubulibri, 1990, pp. 12-13). Per un approfondimento del comico nell'opera di Bernhard e del suo rapporto in particolare con Schopenhauer si veda E. Tunner, *Thomas Bernhard – Un joyeux mélancolique*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 87-102.

⁷²⁶ AA.VV., *Il teatro inopportuno di Copi*, (a cura di S. Casi), Pisa, Titivillus, 2008, p. 143.

⁷²⁷ *Ibidem*.

Gianna. – [...] Oggi un uomo si è posato sul mio albero.
Oggi un uomo si è posato sul mio albero.
Oggi un uomo si è posato sul mio albero. Oggi ancora uno. Oggi
un altro ancora. [...]
Uomo 1. – Cado!
Uomo 2. – Cado!
Uomo 3. – Cado!
Uomo 4 e 5. – Cadiamo!

Gianna. – Mi è consentito chiedervi, signori, cosa facciate nel
mio giardino?

Uomo 1. – Sono il postino e vi porto una lettera.
Uomo 2. – Sono il postino e vi porto una lettera.
Uomo 3. – Sono il postino e vi porto una lettera.
Uomo 4 e 5. – Porto una lettera perché sono il postino.
Uomo 1. – Sono io il vero postino.
Tutti. – Io! Io! Io! Sono io! Sono io!⁷²⁸.

Mi sembra di poter affermare che il ricorso al comico da parte di Lagarce si inserisce nel filone del comico contemporaneo. La rappresentazione in chiave comica è la sola capace di assumere una vera dimensione critica verso il mondo, anche in quelle pièces che apparentemente fanno ricorso ad una semplice *impertinenza ludica*, secondo l'espressione di Mireille Losco-Lena, "qui est un art de se dérober *non aux réalités épouvantables mais aux effets mortifères* que la représentation peut engendrer"⁷²⁹.

Per quanto riguarda "le caractère litannique du texte, ses reprises thématiques et phrastiques"⁷³⁰, una serie di costruzioni sintattiche, l'utilizzo di alcune forme verbali e di alcuni pronomi si alternano e ritornano lungo il corso dell'intera pièce, offrendo una costruzione ritmica e musicale della struttura di insieme. La presenza dell'ipotetica 'si', dell'avversativa 'ou', la frequenza dei verbi 'devoir', 'il faut', il pronome soggetto impersonale 'on' sono i termini che sanciscono la solidità dell'architettura del testo:

Si l'enfant naît vivant, si l'enfant est vivant,
il arrive parfois que cela arrive,
si l'enfant naît vivant, sa naissance doit être déclarée à la
mairie du lieu où la mère a accouché.

⁷²⁸ Copi, *La giornata di una sognatrice*, in *Teatro*, (a cura di F. Quadri, trad. it. O. Del Buono), Milano, Ubulibri, 1988, p. 12. Pièce del 1986 dal titolo in francese, *La Journée d'une rêveuse*.

⁷²⁹ M. Losco-Lena, «*Rien n'est plus drôle que le malheur*» – *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, cit., p. 256.

⁷³⁰ F. Migeot, «*Les Régles du savoir-vivre dans la société moderne*» ou la comédie du parlêtre, cit., p. 87.

La déclaration doit être faite dans les trois jours suivants
l'accouchement,
après il serait trop tard, on n'obtiendrait l'inscription de l'acte de
naissance qu'au prix de mille ennuis, de mille dépenses, ce n'est
pas négligeable, et de peines, encore, édictées par le code⁷³¹.

E ancora: [...]

Le père ouvre avec sa fille aînée ou la femme de son fils, la mère avec son
fils aîné ou le mari de sa fille, toujours le même système, en s'accommodant
des survivants.

[...]

On ferme les volets, les persiennes et les portes. On allume des bougies. On
éloigne les jeunes enfants, les jeunes enfants c'est la vie et de la vie, il ne
doit pas être question. On marche doucement, on parle bas, on baisse la
radio.

Le corps est gardé jusqu'à ce qu'on le mette dans un cercueil. On lui fait
subir une toilette et on pare le cadavre de ses plus beaux habits, ceux de son
mariage, par exemple, c'est une belle idée.

On va à la mairie [...] on s'entend avec l'église [...] on descend le cercueil
[...]. On le couvre de fleurs⁷³².

Ulteriori ripetizioni che ritornano nella pièce sono alcune frasi che scandiscono la lunga lista dei riti sociali distribuiti nel corso dell'esistenza, quali: "Ainsi que cela commence", "Ainsi que cela continue", "Comme cela que ça se passe", "Ainsi que, toujours, cela continue", "Ensuite que cela continue", "Toujours ainsi que cela continue", "Et ensuite, à peu près ainsi que cela se termine", e "Ainsi que cela n'en finit jamais de se passer". François Migeot sottolinea che proprio le ripetizioni dei verbi 'devoir' et 'il faut', insieme al soggetto impersonale 'on', così come alcuni sintagmi frequenti nella pièce come "Je ne sais pas, n'importe qui", "je ne sais pas, n'importe quoi", "Quelqu'un", "n'importe qui" offrono l'idea di una spersonalizzazione del soggetto, in cui ognuno "est nécessairement happé par le caractère universalisant, aliénant et enfermant de ce discours qui nous concerne à tous les moments de la vie"⁷³³. In particolare, secondo il critico, la tematica principale de *Les Règles du savoir-vivre*

⁷³¹ J.-L. Lagarce, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, cit., p. 13.

⁷³² Ivi, pp. 43-45.

⁷³³ F. Migeot, «*Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*» ou la comédie du parlêtre, cit., p. 86.

dans la société moderne sarebbe proprio “l'impossibilité d'être un sujet” all'interno della società:

[...] effacement qui est programmé par ce pronom impersonnel, et ce sera encore son annulation par les *rhèmes* qui lui sont associés (du baptême aux obsèques) et le font disparaître dans la norme [...]. Ainsi, le sujet lui-même, d'abord dans sa nomination, est aboli et disséminé par les termes génériques qui le nomment et désignent ses comparses dans cette comédie du paraître et du parlêtre [...]. Ensuite, dans ce qui est prédiqué de lui, le sujet disparaît encore dans l'usage, dans le préconstruit des règles sociales qui vont tout à la fois le constituer et l'abolir [...]. Toutes ces cérémonies déploieront une étiquette tout aussi stricte et achèveront de normaliser une existence rendue totalement nécessaire pour un sujet qui ne prendra corps qu'à la satisfaire et qui jamais n'aura eu à se poser la question de sa liberté ou de son désir⁷³⁴.

Se Migeot parla del tema dell'annullamento del soggetto, io proporrei che altro tema centrale nella pièce possa essere identificato con la disumanizzazione dell'individuo, il cui ruolo nella società non può mai essere guidato da amore né da sentimenti, ma solo da interessi personali e commerciali, in definitiva, dal puro e semplice rispetto delle norme condivise senza nessuna possibilità di visione critica su di esse.

⁷³⁴ Ivi, pp. 87-89.

4.4 *Nous, les héros*: Lagarce, Kafka e la guerra

Già durante l'analisi di *Noce e Hollywood* ho indicato l'influenza di Kafka, evidente nel primo caso, solo accennata nel secondo, sulla creatività lagarciana. In *Nous, les héros*,⁷³⁵ mi appresto a mettere in luce come Lagarce si sia ispirato, fino ad arrivare ad una serie di citazioni e rielaborazioni, al testo del *Diario*⁷³⁶ di Kafka per la creazione di questo suo lavoro. Quella che concepisce Lagarce non è una pièce sulla vita dello scrittore praghese, ma al contrario un'operazione di pura finzione, riscrivendo o citando a piacimento alcune pagine del *Diario*. Intendo inoltre mostrare alcune similitudini tra la scrittura lagarciana e quella dell'autore del *Processo*. Tema della pièce, che il drammaturgo condivide con Kafka⁷³⁷, è quello della guerra.

Sebbene Lagarce torni ad una costruzione più tradizionale del testo drammatico, con la rinuncia ai monologhi, il reintegro del dialogo, undici personaggi ben caratterizzati e dotati quasi tutti di nomi propri, un luogo ben definito, ovvero le quinte di un teatro, la trama di *Nous, les héros* non è facilmente raccontabile. Sappiamo, dalla didascalia iniziale, che l'azione inizia nel momento in cui i personaggi, attori di una compagnia teatrale, escono di scena dopo aver recitato, e si trovano nelle quinte, dove cioè finisce la rappresentazione e ricomincia la vita autentica.

La trama della pièce appare frammentaria e potrebbe riassumersi così: in una compagnia girovaga di attori, una famiglia composta dai due genitori, direttori della troupe, il nonno, un figlio, Karl, e due figlie, Joséphine e Edouardowa, costituiscono il fulcro della compagnia. In giornata è prevista la festa di fidanzamento tra Raban, un giovane attore designato come futuro capo della

⁷³⁵ Pièce del 1993, *Nous, les héros* ha conosciuto due versioni: la seconda è indicata come *Nous, les héros (version sans le père)*, che non prevede il personaggio del padre. Io farò riferimento soltanto alla versione completa, la prima.

⁷³⁶ Cui mi riferirò nella traduzione francese, quella consultata dallo stesso drammaturgo, con la traduzione di Marthe Robert.

⁷³⁷ Lagarce scrive *Nous, les héros* per gli attori che stanno portando con successo in tournée la sua regia del *Malade imaginaire*. Patrick Le Bœuf afferma che esiste un legame tra le due pièces. I personaggi sono messi a confronto secondo questo schema: Le Père si legherebbe ad Argan per le medesime preoccupazioni ipocondriache; la Mère a Béline; Joséphine a Toinette; Edouardowa a Louison; Karl a Cléante; Raban a Monsieur Fleurant; Max a Thomas Diafoirus; Le Grand-Père a Monsieur Diafoirus; Monsieur Tschissik a Béralde; Madame Tschissik a Angélique. Nel corso dell'esposizione si evidenzierà la ricchezza e la complessità del materiale messo in campo da Lagarce nella creazione di questa pièce. La relazione con Kafka prenderà corpo quando chiarirà che in *Nous, les héros* è possibile individuare una dimensione metaforica, propria della pièce-parabola, parabola che costituisce una delle strategie estetiche maggiori per lo scrittore praghese.

troupe, e Joséphine. Vi si trovano anche Max, amico di Raban e i due coniugi Tschissik, l'uno attore comico, l'altra attrice drammatica. I protagonisti dibattono sul teatro, espongono differenti visioni dell'arte della scena, in una contrapposizione tra adulti e giovani che si allarga alle relazioni intime e private. Karl in particolare, che propone un nuovo dramma da introdurre nel repertorio della compagnia, sogna in realtà di abbandonare la famiglia e di fuggire in America, a Chicago. Mentre progressivamente si svela la natura delle relazioni tra i personaggi, la minaccia di una guerra imminente in Europa aleggia sui destini dei singoli e su quello dell'umanità intera.

Béatrice Jongy traccia una riflessione in parallelo tra l'opera di Kafka e quella di Lagarce che varrà qui, per me, come punto di partenza per introdurre l'influenza decisiva dello scrittore praghese sulla drammaturgia lagarciana, e per definire una visione teorico-estetica che accomuna e coinvolge i due autori. Franz Kafka è infatti uno degli scrittori più frequentati dal Lagarce lettore. Il critico prende in considerazione il desiderio manifesto dei personaggi lagarciani di “réaliser le langage”⁷³⁸. Ciò che Lagarce impara da Kafka (in particolare dalla lettura del *Diario*) è la concezione secondo cui “le langage n'est pas référentiel, mais la seule réalité”⁷³⁹. Entrambi gli scrittori mostrano il desiderio di un'altra lingua che sarebbe possibile abitare, e creano un universo polisemico. Jongy ricorda l'affermazione espressa da Deleuze e Guattari su Kafka, secondo i quali, “le langage semble toujours supposer le langage, [il] ne s'établit pas entre quelque chose de vu (ou de senti) et quelque chose de dit, mais va toujours d'un dire à un dire”⁷⁴⁰. Ciò significa che: “Il y a toutes sortes de voix dans une voix, toute une rumeur, une glossalie: c'est pourquoi tout discours est indirect”⁷⁴¹. In Lagarce ciò avviene in modo cosciente, poichè spesso la lingua dei suoi personaggi è infatti elevata al quadrato: l'ironia risulta sovente il commento ad un'altra parola. Come ho già mostrato, i personaggi lagarciani ritornano costantemente sulle loro enunciazioni, determinando dunque una predominanza della funzione metalinguistica del linguaggio stesso. Essi testimoniano “l'infinie précision de la

⁷³⁸ B. Jongy, *Habiter l'image: Lagarce à la lueur de Kafka*, in AA.VV., *Traduire Lagarce*, cit., p. 123.

⁷³⁹ *Ibidem*.

⁷⁴⁰ *Ibidem*. Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 97.

⁷⁴¹ *Ibidem*. Centrale nella scrittura di Lagarce è il ricorso alla presenza del corsivo e degli apici: i personaggi parlano come se avessero coscienza di essere in un'opera letteraria e fanno ricorso ad una lingua letteraria. Lagarce e Kafka sono accomunati dalla concezione di una scrittura intertestuale, in cui il loro ipertesto è la letteratura intera.

langue lagarcienne”⁷⁴² e formano una “communauté linguistique autonome”⁷⁴³, per la maniera particolare ed identica con cui si esprimono.

È il drammaturgo stesso a citare in esergo la prima frase del *Diario* dello scrittore praghese: “*Les spectateurs se figent quand le train passe (...)*”⁷⁴⁴. Tutti i nomi⁷⁴⁵ che appaiono in *Nous, les héros*, anche in modo occasionale, provengono dall’opera di Kafka, non solo dal *Diario*, ma altresì da romanzi e racconti. Joséphine è il nome dell’eroina eponima di una novella scritta da Kafka nel marzo 1924, intitolata *Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris*⁷⁴⁶. Il nome di Eduardowa appare dalle prime pagine del testo di Kafka, all’anno 1910: si tratta di Evguénia Platonovna Édouardova (1882-1960), ballerina russa, membro dei Balletti russi che erano in tourné a Praga nel 1910⁷⁴⁷. Karl riprende il nome di Karl Rossman, il protagonista del romanzo incompiuto *Amerika* (1912-1915). Karl Rossman è costretto dai genitori ad emigrare in America, come espiazione di una colpa, mentre il Karl di *Nous, les héros* è lui stesso a voler partire verso l’America per sfuggire alla famiglia e ai genitori in particolare. Lagarce non indica l’età precisa di Karl, allorché Kafka informa il lettore che Karl Rossman ha diciassette anni. Quando il Karl lagarciano evoca i dettagli della vita americana come egli la immagina, non è *Amerika* che egli cita, ma il *Diario*, e più precisamente le frasi di un cugino di Kafka che vive a Chicago: “Quinze dollars par semaine. Deux semaines de congé dont une est payée; au bout de cinq ans,

⁷⁴² Ivi, p. 134.

⁷⁴³ *Ibidem*. Essi sono talvolta più alla ricerca di un’espressione giusta, in quanto tale, che di un senso, poiché sono guidati da un’ossessione linguistica, dal desiderio insomma di “réaliser le langage”. Non bisogna dunque tentare di ‘comprendere’ Kafka né Lagarce, afferma Béatrice Jongy, ma in qualche modo lasciarsi abitare dal testo. La scrittura lagarciana è prima di tutto costituita da una forma, da un ritmo e rinvia all’inafferrabile.

⁷⁴⁴ J.-L. Lagarce, *Nous, les héros*, cit., p. 53. Cfr. F. Kafka, *Journal*, (trad. fr. M. Robert), Paris, Grasset, 2008.

⁷⁴⁵ Per un approfondimento sulle origini dei nomi si veda: P. Le Bœuf, *L’écriture de ‘Nous, les héros’: dialogue entre Kafka et Lagarce*, in AA.VV., *Problématique d’une œuvre*, cit.

⁷⁴⁶ La Joséphine della novella, un topo, si prende per un’artista ed è considerata come tale dagli altri topi: tuttavia è lecito dubitare della realtà dei suoi talenti artistici. La sua arte risiede nella sola affermazione che si tratta di un’arte: *dire* «Io sono artista» equivale infatti, nel popolo dei topi, ad *essere* artista, e non richiede altre giustificazioni. La Joséphine di *Nous, les héros* raggiunge lo statuto di attrice soltanto nel restare pietrificata sulla scena, semplice figurante che si potrebbe rimpiazzare con una statua: “Joséhine. – Moi? Je ne fais rien. Je ne bouge pas, j’écoute, je ne bouge pas [...] je fais ce qu’on m’a dit, je reste immobile, paralysée”⁷⁴⁶ (J.-L. Lagarce, *Nous, les héros*, cit., p. 56). Sua madre afferma che ciò è sufficiente per fare di lei un’attrice comica.

⁷⁴⁷ Kafka sogna di domandarle di ballare una ciarda, e di interrogarla sui fiori che essa porta appuntati sulla sua cintura. Poi egli racconta che la donna prende sempre il tram accompagnata da due violiniste la cui musica rallegra anche il tragitto degli altri viaggiatori. Infine, egli constata che la ballerina è molto meno bella nella vita reale che sulla scena. Si trovano dunque già nel *Diario* di Kafka gli aspetti onirici e fantastici della Eduardowa di *Nous, les héros*, e il suo gusto per la danza viene dalla professione del suo modello kafkiano.

congé entièrement payé”⁷⁴⁸. Karl Rossman prova disgusto per la sessualità. Si lascia sedurre da alcune donne più di quanto faccia lui con loro. Il Karl di *Nous, les héros* ha un atteggiamento ambiguo riguardo la sessualità e le proprie preferenze:

Karl. – [...] Jamais encore, je n’ai été véritablement intime avec une femme, ou avec un homme.

Je ne me souviens pas. Peut-être une fois, mais ce fut si furtif, j’étais trop jeune et je ne comprenais pas, peut-être une fois, oui, à Zuckmantel, dans le train. On m’avait laissé là en me disant d’attendre.

Et puis une autre fois encore, avec la chanteuse polonaise à Riva, mais la chanteuse polonaise, cela ne compte pas.

Et aussi, mais c’est très différent, c’est peut-être le plus important mais c’est très différent, *juste un instant*, le fils du gardien du théâtre de la Linkstrasse à Dresde qui m’embrassa très vite, il m’a fait mal, et il s’est sauvé, mais rien d’autre, non, ni personne qui vaille...⁷⁴⁹.

Raban prende in prestito il proprio nome da Édouard Raban, il protagonista del racconto incompiuto *Préparatifs de noce à la campagne* (1907-1908)⁷⁵⁰. Édouard Raban si appresta a prendere il treno per andare a passare due settimane di vacanze in campagna nella famiglia della sua fidanzata Betty, che vi si trova già da una settimana. Questa settimana di separazione ha fatto nascere in lui il dubbio quanto ai suoi reali sentimenti. Egli si chiede dunque se ha veramente voglia di raggiungerla. In *Nous, les héros*, Raban mostra un’incapacità a prendere in mano la propria vita, un desiderio immaturo di essere trascinato dal destino piuttosto che di agire lui stesso. Madame Tschissik gli rimprovera a giusto titolo: “Vous voudriez connaître les deux fins d’une même histoire, sans rien décider”⁷⁵¹. Raban stesso parla del proprio atteggiamento esistenziale:

Raban. – Je suis mécontent dans le détail, mais cela n’atteint pas l’ensemble. Une chose infime peut me donner envie de tout abandonner, c’est vrai, mais l’existence prise dans son ensemble me convient, «au bout du compte». Qu’est-ce que je peux faire? Puisque ma vie est ce qu’elle est, puisque ma vie semble vouloir toujours être ainsi, je m’en accomode en effet, et si je parais renoncer, l’essentiel, je crois, l’essentiel est toujours là. Je ne l’abandonne pas⁷⁵².

⁷⁴⁸ Ivi, p. 97. Cfr. F. Kafka, *Journal*, cit. p. 409.

⁷⁴⁹ Ivi, p. 124.

⁷⁵⁰ Novella della quale Lagarce aveva utilizzato il titolo, leggermente modificato (*Préparatifs d’une noce à la campagne*) per una prima adattamento teatrale del *Diario* di Kafka nel 1984.

⁷⁵¹ J.-L. Lagarce, *Nous, les héros*, cit., p. 130.

⁷⁵² Ivi, p. 65.

In *Nous, les héros*, Raban è il promesso sposo di Joséphine, ma il suo giuramento di fidanzamento e di matrimonio non sembra guidato da sentimenti certi e profondi. Egli esprime infatti i propri dubbi, fa riferimento alla possibilità di partire e di rinunciare agli impegni presi:

Max. – Tu vas te marier, tu vas te fiancer ce soir, tu vas te marier sans le souhaiter vraiment. Sans aimer personne.

Raban. – Et sans trouver la force – c'est cela que je veux te dire – et sans trouver la force, ce soir, juste avant de m'engager définitivement, et sans trouver la force de renoncer, de m'enfuir, d'aller mon chemin et décider⁷⁵³.

Il personaggio di Max prende il proprio nome da Max Brod (1884-1968), uno degli amici più vicini a Kafka. Max Brod è menzionato spesso nel *Diario* di Kafka; tuttavia il rapporto tra il Max Brod del diario e il Max di *Nous, les héros* appare più trascurato rispetto a quello esistente tra gli altri personaggi della pièce e i loro modelli.

I coniugi Tschissik erano una coppia di attori appartenente ad una compagnia di teatro yiddish alla quale Kafka era molto legato, e di cui il direttore si chiamava Jitzchak Löwy. Kafka provava per la signora Tschissik una fascinazione amorosa, non esente da autoironia: “J'avais espéré satisfaire un peu mon amour pour elle en lui donnant mon bouquet, c'était complètement inutile. Cela n'est possible que par la littérature ou le coït”⁷⁵⁴. Kafka adotta spesso un atteggiamento di seduzione nei confronti della Tschissik: in ciò, egli prefigura il Raban di *Nous, les héros*. Kafka scrive, il 19 dicembre 1911: “Quand ensuite elle se tint devant moi, [...] ce fut comme si je devais tenir un discours à une statue au milieu de spectateurs sans pitié”⁷⁵⁵. Quando Raban dichiara a Madame Tschissik: “Je suis devant vous et je tiens un discours à une statue au milieu de spectateurs sans pitié...”⁷⁵⁶, Lagarce si diverte a mettere in bocca a Madame Tschissik una replica ironica, che in qualche modo denuncia la presenza di una citazione: “La phrase est belle. C'est de qui?”⁷⁵⁷. Verso il finale della pièce, un dialogo tra Raban e Madame Tschissik

⁷⁵³ *Ibidem*.

⁷⁵⁴ P. Le Bœuf, *L'écriture de 'Nous, les héros': dialogue entre Kafka et Lagarce*, cit., p. 192. Cfr. F. Kafka, *Journal*, cit., p. 125.

⁷⁵⁵ Ivi, p. 193. Cfr. F. Kafka, *Journal*, cit., p. 171.

⁷⁵⁶ J.-L. Lagarce, *Nous, les héros*, cit., p. 84.

⁷⁵⁷ *Ibidem*. Del resto, il corsivo indicato da Lagarce non per caso, rivela lo statuto particolare di questa frase.

rende evidente, ed in modo inatteso, che i due personaggi coltivano una passione reciproca nascosta:

Madame Tschissik. – Vous l’auriez abandonnée, je vous aurais peut-être suivi, comment peut-on savoir? [...] Vous vouliez des promesses et des certitudes et la garantie encore d’une vie douce et claire. Qui peut rêver cela sans rien donner, sans rien risquer jamais.
C’est vous qui ne vouliez pas comprendre.

Raban. – Nous aurions pu...

Madame Tschissik. – Rien. Non.
On peut ou on peut pas [...] ⁷⁵⁸.

I nomi di Le Père e di La Mère (Émile e Anna) sono rivelati da Lagarce soltanto nell’ultima scena de *Nous, les héros*, con la conseguenza che gli spettatori penetrano realmente nell’intimità di questi due personaggi nel momento in cui la pièce sta per concludersi. Nel suo *Diario*, Kafka non riportava solamente avvenimenti reali della sua esistenza quotidiana ma vi integrava anche corti racconti, esperimenti letterari appena schizzati, folgoranti finzioni frammentarie isolate da ogni altro contesto e dunque totalmente inintelligibili, situazioni romanzesche appena abbozzate e prive di ogni sviluppo successivo. Lagarce ha fatto uso anche di questo materiale, e l’ultima scena di *Nous, les héros* è derivata da un dialogo annotato da Kafka il 20 novembre 1911:

E. – Anna!

A. – *levant les yeux*. Oui.

E. – Viens ici.

A., *grands pas calmes*. Que veux-tu?

E. – Je voulais te dire que depuis quelque temps, je suis mécontent de toi.

A. – Mais...

E. – C’est ainsi.

A. – Dans ce cas, donne-moi congé, Émile.

E. – Si vite? Et tu ne m’en demandes pas la raison?

A. – Je la connais.

E. – Tiens!

A. – La nourriture n’est pas de ton goût.

E., *se lève rapidement et très haut*. – Sais-tu que Kurt part ce soir, oui ou non?

A., *sans se troubler*. – Mais oui, malheureusement, il part, ce n’est pas une raison pour m’avoir appelé ⁷⁵⁹.

⁷⁵⁸ Ivi, p. 130.

⁷⁵⁹ F. Kafka, *Journal*, cit., p. 146.

I cambiamenti che Lagarce apporta a questo dialogo sono minimi:

Le Père. – Anna!
La Mère. – Oui?
Le Père. – Viens ici.
La Mère. – Que veux-tu?
Le Père. – Je voulais te dire que depuis quelque temps, je suis mécontent de toi.
La Mère. – Bien.
Le Père. – C'est ainsi.
La Mère. – Dans ce cas, donne-moi congé, Émile.
Le Père. – Si vite? Et tu ne m'en demandes pas la raison?
La Mère. – Je la connais, je l'imagine.
Le Père. – Oui?
A. – La nourriture n'est pas de ton goût.
Le Père. – Sais – tu que Karl partira dans la nuit, comme un voleur, sans même dire au revoir?
La Mère. – Oui, je le sais, malheureusement. J'espère qu'il nous volera un peu d'argent. Je ne peux rien faire et toi non plus. Ce n'est pas une raison pour me renvoyer⁷⁶⁰.

Nel *Diario*, questo abbozzo di dialogo è completamente sospeso in aria, staccato da ogni contesto precedente. Kafka non spiega chi sono i personaggi nominati, Anna, Émile, né quale rapporto li lega al Kurt citato. Lagarce integra questo frammento alla sua pièce in un modo che ha totalmente senso, e dà vita ad un splendido finale a *Nous, les héros*, con Karl che ha deciso di abbandonare la famiglia, e con delle parole quasi amorevoli della madre verso il figlio.

Patrick Le Bœuf propone che questo finale possa suggerire un divorzio, la frantumazione della famiglia, la fine della compagnia teatrale. Inoltre, il personaggio de Le Père sembra racchiudere da una parte tratti che provengono dal vero padre di Kafka e dall'altra da Jitzchak Löwy, il direttore della compagnia di teatro yiddish dove lavoravano i Tschissik. Lagarce ha così fatto del padre di *Nous, les héros* una sorta di sintesi di questi due personaggi reali, che ingloba la sfera familiare e quella teatrale.

Sempre Patrick Le Bœuf si chiede poi se Kafka sia presente in *Nous, les héros*: egli risponde che sebbene non sia possibile affermare che uno dei personaggi in particolare sia il rappresentante di Kafka, è possibile constatare che Lagarce ha distribuito su quattro di ognuno di loro un aspetto distinto della personalità di Kafka, almeno per come essa si svela nel *Diario*: per Karl, il conflitto con

⁷⁶⁰ J.-L. Lagarce, *Nous, les héros*, cit., p. 136.

l'ambiente familiare. Alcune frasi dello stesso Karl attestano del suo atteggiamento critico verso la propria famiglia, verso questa istituzione in generale, e il desiderio di partire: “Je suis ici, avec vous, parce que je suis né au beau milieu de vous mais rien ne me lie et rien ne m’importe”⁷⁶¹; “Je voudrais vous quitter... Tu n’entends pas”⁷⁶²; “La sécurité, les calculs prévus pour toute la durée de la vie, je ne veux pas cela. / Je resterai célibataire, je n’aurai jamais d’enfant, avec moi, tout s’arrêtera [...]”⁷⁶³; “J’irai à Berlin, cela m’avait plu, cela offre le maximum de possibilités d’existence à un jeune homme décidé [...] je pourrais ensuite atteindre Paris, y gagner la fortune et quitter tout, à la fin, pour l’Amérique”⁷⁶⁴.

Attraverso Karl sembra di sentir parlare una sorta di *alter ego* di Lagarce: i rapporti conflittuali con la famiglia, la partenza per cercare fortuna altrove sono temi dell’opera lagarciana e della biografia dell’autore. Berlino e Parigi sono inoltre le due città di Lagarce: egli soggiornò a Berlino per alcuni mesi, in seguito alla vincita di una borsa, e vi scrisse *Juste la fin du monde*, una delle sue pièces più autobiografiche. La citazione, o il rimando diretto-indiretto all’opera di Kafka, funziona per Lagarce, a mio avviso, come una specie di appropriazione del testo altrui per parlare invece di se stesso (funzione propria, in fondo, della citazione).

Della personalità di Kafka, in Raban si ritrova invece l’indecisione della vita amorosa; in Max, l’amore per la letteratura, in Madame Tschissik il senso acuto del contrasto tragico tra le aspirazioni artistiche e la mediocrità della vita quotidiana. Tuttavia Lagarce è ben più sottile, e se questa distribuzione definisce una dominante del carattere di ogni personaggio, queste sfaccettature della personalità di Kafka sono ugualmente ridistribuite in altri componenti: Karl e Max riprendono anche loro una parte delle relazioni complesse che Kafka intratteneva con l’amore e la sessualità. Lo si vede in questi esempi:

Max. – Que d’égarements provoqués par les femmes!
[...] en dépit de tout cela, je compte, j’étais en train de compter, je ne remémorais, il y en a eu au moins six depuis cet été. Est-ce que cela fut important? Je ne sais pas.
Je ne peux pas résister, jamais je n’ai pu résister, et je ne le souhaite pas. Il faut que je cède au désir de séduire une fille qui en est digne et il me faudra l’aimer jusqu’à l’épuisement – il viendra vite – jusqu’à l’épuisement de ce

⁷⁶¹ Ivi, p. 89.

⁷⁶² Ivi, p. 95.

⁷⁶³ Ivi, p. 96.

⁷⁶⁴ *Ibidem*.

désir. On m'enlèverait la langue de la bouche que la vie ne serait pas plus difficile que de renoncer à cette passion. À l'égard de toutes les six, je n'ai presque qu'une culpabilité intérieure, légère.

[...]

Une d'entre elles, pourtant, cela m'étonna, m'a fait faire des reproches par quelqu'un, et ce n'est pourtant pas celle dont je me souvenais le plus...⁷⁶⁵.

E ancora: [...]

Karl. – Le plus probable, c'est à craindre, je sais bien ça, le plus probable est que je tomberai subitement amoureux fou d'une jeune femme décourageante.

Je m'en contenterai par lassitude, [...]

je ne garderai plus de côté, et je jurerai à qui voudra m'entendre, que je ne'aimerai plus jamais personne d'autre qu'elle,

celle-là,

tellement séduite, quant à elle, tellement séduite désormais par ma mélancolie poétique et mon petit air renfermé. Elle m'adorera pusique je ne l'aimerai pas⁷⁶⁶.

Patrick Le Bœuf⁷⁶⁷ individua nella pièce tre grandi tematiche con le quali interpreta la pièce di Lagarce: la guerra, l'ebraicità, il teatro yiddish. In *Nous, les héros*, si fa riferimento ad una guerra che sarebbe sul punto di esplodere in Europa:

La Mère. – Il paraît, j'ai lu ça, il paraît quil va y avoir à nouveau la Guerre. Je n'ai pas bien compris, ce n'était pas très clair et je ne sais pas qui, avec exactitude, la déclarera et qui devra la subir, mais il y aura la Guerre, c'est ce que j'ai cru pouvoir retenir.

Est-ce qu'elle viendra ici, aussi, je ne sais pas, j'essaie d'imaginer. Mais surtout, ce que je pense, nous allons, en continuant à errer de cette manière, nous allons nous jeter sur elle, nous jeter dedans, nous y noyer sans même l'avoir vue s'installer⁷⁶⁸.

⁷⁶⁵ Ivi, pp. 92-93.

⁷⁶⁶ Ivi, p. 125. Patrick Le Bœuf registra inoltre nella pièce alcune strategie che Lagarce impiega a turno nella rielaborazione del *Diario* di Kafka: egli costruisce delle scene per giustapposizione di frasi prese in prestito da alcuni inizi del *Diario* stesso, che possono essere molto lontane nel tempo gli uni dagli altri; ritrascrive sotto forma di dialoghi degli avvenimenti riferiti da Kafka sulla modalità della narrazione; reinveste la struttura di una frase di Kafka con delle parole corrispondenti ad una situazione che ha creato; ricostruisce, ampliandola, una scena reale della vita di Kafka che quest'ultimo evoca soltanto come breve nota; talvolta, fa dire ai suoi personaggi il contrario di ciò che scrive Kafka; integra alla pièce dei frammenti di finzione che appaiono qua e là nel *Diario* di Kafka. Per motivi di spazio, risulta impossibile qui dare conto dell'accurato lavoro di confronto e ricerca tra la pièce di Lagarce e il testo kafkiano. Rimando perciò ai contenuti dell'articolo citato di Patrick Le Bœuf.

⁷⁶⁷ P. Le Bœuf, *L'écriture de 'Nous, les héros': dialogue entre Kafka et Lagarce*, in AA.VV., *Problématique d'une œuvre*, cit.

⁷⁶⁸ J.-L. Lagarce, *Nous, les héros*, cit., p. 88.

E ancora: “Mademoiselle. – Si la Guerre arrive, ceux-là devront partir et seront enrôlés sous les drapeaux...”⁷⁶⁹; “La Mère. – À Nuremberg, le temps d’arriver, nous risquons de nous retrouver dans les premiers troubles si les menaces de Guerre se précisent. Nez à nez avec la catastrophe”⁷⁷⁰; “Madame Tschissik. – Nous trouverons une salle [...], la Guerre ne viendra pas si vite, elle attendra encore un peu [...]”⁷⁷¹.

Sebbene Kafka abbia conosciuto in prima persona sia l’antisemitismo sia la prima guerra mondiale, i riferimenti a questi eventi nel suo *Diario* sono abbastanza rari, per cui essi non costituiscono una fonte di ispirazione per Lagarce nella scrittura di *Nous, les héros*. Per lo scrittore francese, il tema della guerra o piuttosto della minaccia della guerra è frequente nella sua intera opera, e decisivo nella pièce. Nei suoi propri diari, Jean-Luc Lagarce fa spesso rimandi a fatti di attualità e sono frequenti le annotazioni sulle guerre degli anni Novanta. Il conflitto cui si fa allusione in *Nous, les héros* sarebbe una sorta di richiamo alla prima e alla seconda guerra mondiale, ma soprattutto alla Prima Guerra del Golfo e al conflitto tra i paesi della cosiddetta ex-Jugoslavia.

A mio avviso, il tema della guerra prende nella pièce un carattere metaforico: lo scontro rappresenta in fondo la vita e anche il teatro. L’ambiguità resta, ma la portata significativa della metafora all’interno della pièce mi pare indubbia. Ciò mi pare evidente in una battuta pronunciata dal personaggio de La Mère, la quale tenta di convincere Max, che vorrebbe partire per combattere, a restare: “En jouant la comédie, je crois cela – je ne veux pas que vous partiez – en jouant la comédie, vous ne le savez pas, mais vous ferez la Guerre aussi et plus sûrement, avec plus de force que vous ne pouvez l’imaginer”⁷⁷². Il teatro essendo per eccellenza l’arte che ‘imita’ la vita, la metafora della guerra può certamente funzionare nei due sensi, appunto come metafora dell’arte, della rappresentazione e dell’esistenza.

L’ebraicità rappresenta per Kafka un argomento importante nel *Diario*. Lagarce, che non era ebreo, sfiora soltanto il tema, ma ancora come forma di citazione-variazione dal testo dello scrittore praghese. Kafka arriva a citare una frase del Talmud, che recita “Un homme sans femme n’est pas une créature

⁷⁶⁹ Ivi, p. 94.

⁷⁷⁰ Ivi, p. 101.

⁷⁷¹ Ivi, p. 103.

⁷⁷² Ivi, p. 133.

humaine⁷⁷³. Il drammaturgo francese rielabora la stessa frase inserendola all'interno di un dialogo:

Raban. – Un homme sans amour n'est pas une créature humaine...

Joséphine. – Oui, je crois ça aussi.

Raban. – Tu crois ça. C'est toi, ça! Comment peux-tu savoir? Ce sont des bêtises. Je disais ça mais je ne le pensais pas!⁷⁷⁴.

Un altro elemento che costituisce uno degli assi strutturali della pièce è l'omaggio al teatro yiddish tanto caro a Kafka. Una lunga scena, in cui Karl racconta la trama della pièce *Sulamith* dell'autore Goldfaden⁷⁷⁵ per proporla come nuovo repertorio alla compagnia, è ispirata, spesso riportandone le parole esatte, ad alcune pagine del *Diario* di Kafka (14 ottobre 1911), il quale la riassume dopo aver assistito ad una rappresentazione da parte della *troupe* ambulante di teatro yiddish, diretta da Jitzchak Löwy.

Abraham Goldfaden è stato uno dei più importanti drammaturghi di teatro yiddish. La sua pièce *Sulamith* data del 1880 ed è rimasta una delle più rappresentate del repertorio yiddish fino agli anni Trenta, non soltanto in Europa ma anche a New York, dove Goldfaden era andato a vivere nel 1903. Lagarce menziona esplicitamente un'altra opera maggiore del repertorio drammatico yiddish, di cui parla anche Kafka. La pièce che i personaggi-attori hanno appena finito di recitare all'inizio di *Nous, les héros* è *Der Wilde Mensch*, una pièce di Jakob Gordin⁷⁷⁶.

Oltre ad esservi un omaggio al teatro yiddish, è indubbio che soggetto vero e proprio dell'opera sia il teatro e, forse, come propone Bruno Tackels, una riflessione teorica sull'arte teatrale stessa. Il critico ricorda che *Nous, les héros*

⁷⁷³ F. Kafka, *Journal*, cit., p. 150.

⁷⁷⁴ J.-L. Lagarce, *Nous, les héros*, cit., p. 125.

⁷⁷⁵ Abraham Goldfaden (Ucraina 1840 – New York 1908), poeta e drammaturgo ebreo russo-romeno è considerato il padre del teatro yiddish. Ha scritto una quarantina di opere per il teatro.

⁷⁷⁶ Jacob Mikhailovic Gordin (1853-1909), è stato un autore ebreo, emigrato negli Stati Uniti, di origine ucraina, attivo nei primi anni del teatro yiddish. È conosciuto per aver introdotto il realismo e il naturalismo nel teatro yiddish. Il teatro yiddish fu di estrema ricchezza sia in Europa che negli Stati Uniti. Nel 1917, si contavano non meno di ventidue sale di spettacolo esclusivamente dedicate al repertorio yiddish nella sola città di New York. Molti attori yiddish hanno contribuito all'affermazione di Broadway. Questo tipo di teatro è essenzialmente musicale. Gli spettacoli yiddish prevedevano degli intermezzi musicali, di cui i musical di Broadway sono gli eredi diretti. Non stupisce dunque di trovare in *Nous, les héros* degli intermezzi musicali, come indicato in varie didascalie. Patrick Le Bœuf propone quindi che la pièce di Lagarce sia un omaggio al teatro yiddish, ma anche a Broadway, e per estensione al music-hall, un genere che il drammaturgo francese apprezzava particolarmente.

inizia con gli attori-personaggi che escono dalla ‘loro’ scena, per entrare sul palcoscenico in cui noi spettatori li vediamo. Egli intende collegare il Lagarce teorico di *Théâtre et Pouvoir en Occident* (in cui il giovane autore auspicava una totale innovazione dell’arte teatrale), con la pièce presa in esame, incarnazione e risposta a tali dichiarazioni teorico-estetiche.

Si trovano, sin dall’inizio della pièce, le esposizioni di due concezioni del teatro, una tradizionale, espressa dagli adulti e dai più anziani della troupe, l’altra moderna, espressa dai giovani ed in particolare da Karl:

La première scène de sortie de scène apparaît donc comme une sorte de dialogue sur l’esthétique qui confronte deux conceptions du théâtre, l’une traditionnelle, et l’autre moderne, l’une héritant du passé, et l’autre désirant rompre avec lui. Un théâtre forain contre un théâtre d’art. Un théâtre de bataleurs contre un théâtre de mise en scène. Un théâtre en pièces contre un texte de fragments⁷⁷⁷.

Secondo Bruno Tackels, tale scena trova la sua continuazione nel racconto della trama della pièce proposta da Karl, *Sulamith*, per salvare la compagnia dai suoi problemi artistici e finanziari. I giovani della compagnia offrono idee su come rappresentare la nuova pièce: “Joséphine. – Une sorte de drame dans l’ensemble, mais avec des moments burlesques pour détendre l’atmosphère”⁷⁷⁸. E più avanti, Karl espone idee di regia:

Karl. – À peine rassemblés, au début, les personnages sont dispersés sur un territoire immense, comme projetés un peu partout dans l’infini. C’est une idée très moderne. Ensuite, j’ai de nombreuses idées de mise en scène : pendant les moments de désespoir, ils sont fort nombreux, on se donnera des coups de fouet et on se battra un peu. Les hommes pourront s’égorger et les femmes crieront de terreur et s’évanouiront. Après, pour les retrouvailles et l’épilogue heureux, on chantera des chansons russes et on dansera avec des robes de femmes retroussées sur la tête en se vautrant sur des canapés⁷⁷⁹.

Molto suggestivo è il modo in cui il critico interpreta l’inserimento di questa pièce all’interno della pièce di Lagarce. Egli vi vede appunto “une pièce dans la pièce”⁷⁸⁰, una pièce per dinamizzare la pièce, che fa pensare alla scena degli attori

⁷⁷⁷ B. Tackels, *Jean-Luc Lagarce, philosophie au creux du plateau (l’exemple de Nous, les héros)*, in AA.VV., *Problématique d’une œuvre*, cit., p. 268.

⁷⁷⁸ J.-L. Lagarce, *Nous, les héros*, cit., p. 107.

⁷⁷⁹ Ivi, p. 113.

⁷⁸⁰ B. Tackels, *Jean-Luc Lagarce, philosophie au creux du plateau (l’exemple de Nous, les héros)*, cit., p. 268.

nell'*Amleto*, ovvero un'interruzione nella successione dei fatti attraverso una rappresentazione che fa sorgere la verità:

Et, ici, après le récit de cette pièce nouvelle, on voit la vérité qui s'expose, en pleine lumière: le théâtre n'a plus les moyens de vivre, et à travers le théâtre, c'est la vie elle-même qui n'est plus vivable, de plus en plus menacée. Où l'on comprend que Lagarce prend au sérieux ce monde contemporain désabusé, et qu'il s'emploie à le mettre en œuvre⁷⁸¹.

Tackels vede dunque in *Nous, les héros*, una portata allegorica, in cui il tentativo di innovazione portato dai giovani cade nel vuoto, fallisce, ma allo stesso tempo permette a Karl di abbandonare la famiglia e la troupe:

Cette tentative d'amener un nouveau poème est parfaitement dérisoire, vouée à l'échec, un thème fort dans l'univers de Lagarce, mais c'est précisément sur fond de cette non-rencontre que la vie peut repartir. C'est cette non-rencontre qui va donner à Karl le courage de partir, et de dire *qui* il est⁷⁸².

Il tema della pièce potrebbe essere identificato nel conflitto tra generazioni. Alla fine di *Nous, les héros*, Lagarce ci dice che tutto è guerra, l'esistenza è conflitto, le relazioni umane, la famiglia, il teatro, l'arte: il trovare, insomma, la propria strada nella vita può avvenire solo affrontando il conflitto permanente. Karl abbandona i suoi, ma, come suggerisce Tackels, può finalmente tentare di esprimere e trovare se stesso. La pièce è dunque, a mio avviso, una parabola sul diventare adulto e sul cercare la propria identità⁷⁸³.

In questa sua dimensione di metafora/parabola ambigua e non facilmente intellegibile, *Nous, les héros* mostra uno degli aspetti fondamentali dell'estetica adottata da Kafka stesso nella sua opera narrativa e rafforza ulteriormente il legame di filiazione-affinità esistente tra i due autori. Questo lavoro di Lagarce contiene le caratteristiche della pièce-parabola. Il contrasto tra le generazioni si definisce anche come scontro di idee politiche e letterarie; è ciò che avviene in questa scena in cui il padre accusa Max di essere un socialista e di preferire lo scrittore Edelstatt soltanto a causa delle sue poesie di stampo ideologico:

⁷⁸¹ *Ibidem*.

⁷⁸² Ivi, p. 269.

⁷⁸³ Come già ho individuato nella prima pièce 'kafkiana' di Lagarce, *Noce*, in cui tema nodale era il percorso della bambina (o bambino) nel trovare la propria identità sessuale e una propria crescita individuale, al contempo ostacolata dalla relazione con gli adulti e la società.

Le Père. – Vous êtes socialiste, quelque chose comme ça [...]. Vous êtes socialiste, quelque chose comme ça, je ne veux pas entrer dans les détails techniques, idéologiques, techniques, je ne veux pas entrer dans les détails, mais vous êtes socialiste et comme Edelstatt a écrit dans sa jeunesse des poèmes socialistes, vous voulez le placer au-dessus de tous les autres⁷⁸⁴.

Tackels propone una lettura che è sintesi delle istanze teorico-estetiche e contenutistiche che Lagarce mette in campo con questa che può certamente essere definita come una grande ed originale pièce all'interno del panorama della drammaturgia contemporanea:

La stratégie de Lagarce devient plus précise: écrire une pièce qui sorte du marasme désenchanté et de doute généralisé – une pièce qui, pour ce faire, intègre le doute en son sein, comme venin, poison devenant possible remède. Sortir du cynisme et du dérisoire en ramenant le doute dans le théâtre. D'où cette pièce proposé non dans la pièce, mais proposée au théâtre: une pièce pour sauver le théâtre, ni plus ni moins. Une pièce qui doute, qui bégaie, pleine de méandres et des culs-de-sac, une pièce qui fait bégayer le drame bourgeois. On peut dire que c'est à cela que se sera attelé Jean-Luc Lagarce, tout au long de son œuvre⁷⁸⁵.

⁷⁸⁴ J.-L. Lagarce, *Nous, les héros*, cit., pp. 119-120.

⁷⁸⁵ B. Tackels, *Jean-Luc Lagarce, philosophie au creux du plateau (l'exemple de Nous, les héros)*, cit., p. 269.

4.5 *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*: attesa e coralità. Lagarce e Lorca

In ordine cronologico, penultimo testo della produzione lagarciana (dunque precedente a *Le Pays lointain*), *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, scritta nel 1994, è una delle pièces del drammaturgo più conosciute e rappresentate. Cinque donne attendono da lungo tempo il ritorno del 'figliol prodigo'. Cinque voci monologanti si intrecciano per raccontare il sentimento dell'attesa, ed infine il ritorno nella casa natale del giovane uomo, prossimo alla morte. Tuttavia, tale ritorno si avvolge di un'aura misteriosa: esso è reale o solo desiderato, dunque fittizio, frutto della narrazione collettiva di un evento immaginario, messa in scena reiterata del possibile ritorno a casa del giovane, cacciato un giorno dal padre e tanto amato dalle donne della sua famiglia?

La struttura della pièce si organizza, per lo più, in monologhi narrativi che si intersecano, nei quali le cinque protagoniste⁷⁸⁶ raccontano l'attesa del ritorno del figlio o fratello, *alter ego* e continuazione del personaggio di Louis. In *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* tuttavia quest'ultimo è assente dalla scena: le donne della sua vita narrano⁷⁸⁷ il sentimento dell'attesa di lui.

La coralità trova qui la sua più poetica realizzazione, attraverso una scrittura tra narratività e poema in prosa dal ritmo musicalissimo. Le voci delle protagoniste si rivelano una sorta di coro poiché funzionano come un'unica voce, dando l'impressione di una sostanziale omogeneità, dietro le apparenti cinque diverse visioni dello stesso evento. La nozione di oralità si afferma in *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, pièce definibile come 'teatro di evocazione', in quanto personaggi, atmosfera, azione, restano tra sogno e realtà.

Il tema dell'attesa è affrontato tenendo in considerazione il modello del teatro di Federico García Lorca, ed in particolare tre dei suoi testi più celebri⁷⁸⁸.

⁷⁸⁶ Denominate L'Aînée, La Mère, La Plus Vieille, La Seconde e La Plus Jeune.

⁷⁸⁷ Siamo in una situazione scenica tra ricordo di un passato e avvenimento nel presente, che Jean-Pierre Sarrazac definisce di "faux présent". "Le faux dialogue des pièces que nous étudions n'est en réalité qu'un «raboutage», qu'une rhapsodie des dépositions des différents témoins. D'où également ce *faux présent* qui caractérise le théâtre de Lagarce. En fait, les personnages ne sont pas véritablement là devant nous. Ce que nous percevons d'eux, c'est une sorte de rémanence. Mais si nous avons malgré cela une impression de présent, c'est que leur régime de parole est celui de l'évocation". (Cfr. J.-P. Sarrazac, *De la parole du fils prodigue au drame-de-la-vie*, cit., p. 288). Ritorna dunque, ancora una volta, quello che possiamo definire 'effetto Duras'.

⁷⁸⁸ Essi sono presentati con i titoli in italiano: *Yerma*, *Doña Rosita nubile* e *La Casa di Bernarda Alba*. Jean-Pierre Sarrazac mi ha suggerito il paragone con Lorca.

Riguardo al teatro lorchiano, intendo evidenziare alcune similitudini con la pièce di Lagarce: in questo caso, probabilmente, non si tratta di un'influenza diretta dello scrittore spagnolo, ma di profonde affinità. Lorca infatti non risulta tra le letture particolarmente frequentate da Lagarce, come si discerne dai suoi diari⁷⁸⁹.

Le cinque donne della pièce esprimono gradualmente il passato violento della loro famiglia, in cui il 'figliol prodigo' lascia la casa natale a causa dei conflitti con il padre, adesso morto, anch'egli figura assente ma evocata dal racconto delle protagoniste:

La Mère. – [...] Comme nous l'avons attendu, du jour où il est parti, du jour où il nous quitta pour peut-être ne plus jamais revenir, du jour où son père le chassa.

[...]

Comme nous l'avons toujours attendu ici,
[...] après que son père meurt, après que son père fut mort
[...]⁷⁹⁰.

La Mère incarna quasi una figura mariana, come in una relazione tra la Madonna e il Cristo. Quando si riferisce al suo unico figlio usa parole che sembrano uscite dal Vangelo:

La Mère. – Il était devant moi, je le regarde, je l'attends depuis de très nombreuses années, ce n'est pas rien, tu peux faire comme si tu ne savais pas, mais ce n'est pas rien, un fils, l'unique fils, mon fils qui revient, ce n'est pas rien [...] ⁷⁹¹.

La Seconde mette interamente sotto il segno del dubbio il ritorno del fratello:

Le jour où il reviendra, je me répète cela, toutes ces années, me suis répété cela, le jour où il reviendra
– jamais eu de doute qu'il ne revienne –
le jour où il reviendra, je mettrai ma robe rouge ⁷⁹².

Pascal Vacher individua in *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* l'aspetto maggiormente rappresentativo ed originale, ovvero

⁷⁸⁹ Dalla lettura di questi ultimi risulta soltanto che il drammaturgo francese ha assistito alla rappresentazione de *El publico* al Théâtre de la Colline a Parigi.

⁷⁹⁰ J.-L. Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, in *Théâtre IV*, cit., p. 233.

⁷⁹¹ Ivi, p. 231.

⁷⁹² Ivi, p. 235.

l'affermazione di una voce plurale che si fa coro⁷⁹³. La pluralità di voci⁷⁹⁴ e punti di vista sull'azione della pièce, il ritorno del giovane uomo, anziché partecipare alla veridicità dell'episodio, lo complicano e lo mettono in discussione. Il critico afferma che “la multiplication des points de vue ruine toute certitude”⁷⁹⁵. Poiché le cinque donne sembrano essere unite “dans le mouvement de leur parole et par le mouvement de leur parole, autour de l'évocation de l'absent”⁷⁹⁶, esse costituiscono una sorta di coro. Della musicalità nel testo, scandita dalla ripetizione-variazione, dalla punteggiatura, dall'inserzione nel cuore della frase dell'inciso e dalle pause per l'attore indicate dal versetto, offre un esempio calzante questo passaggio:

[...] il s'éveillera, il aura dormi si longtemps, il s'éveillera, il ne saura plus même où il est, sa chambre, il ne la reconnaîtra pas, il faudra lui dire, nous devons lui expliquer, il s'éveillera, exactement cela, comme il s'éveillait lorsqu'il était enfant et nous le verrons nous dire ce qu'il a vécu, nous l'entendrons nous dire ce qu'il a vécu, ce que fut sa vie, son voyage, toutes ces années perdues, car elles furent perdues, toutes ces années perdues. Il s'étonnera [...] ⁷⁹⁷.

⁷⁹³ Coro e coralità sono due nozioni fondamentali nella storia del teatro occidentale a partire dalla Grecia antica, come è noto. A partire dalla fine del XIX secolo, “la choralité se manifeste comme un ensemble de répliques qui échappent à l'avancée logique de l'action, et qui peuvent se structurer de façon mélodique, tel un chant à plusieurs voix; au niveau des personnages, elle correspond à une communauté qui n'est plus portée par l'enjeu de l'affrontement individuel. [...] Chez Tchekhov, elle inscrit le lyrique dans le dramatique, en privilégiant le concert des voix sur l'organisation du dialogue, signalant par là la solitude du personnage, son ennui et son détachement relatif de l'action. L'indifférenciation entre l'intérieur et l'extérieur, caractéristique de la parole lyrique, participe de l'estompement des contours du personnage et de la prépondérance de la voix, éléments que le théâtre contemporain va radicaliser. [...]”. (Cfr. AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain*, cit., pp. 25-27).

⁷⁹⁴ La nozione di ‘voce’ ha l'effetto di influire sulla concezione stessa del testo drammatico: “[...] ces écritures [...] ont la particularité de situer les personnages – et, avec eux, le locuteur ou le spectateur rivé à leur écoute – dans une zone de langage où, pour reprendre l'expression beckettienne, il semblerait que tout soit «uniquement une question de voix» [...]. Les nouvelles modalités d'apparition de la voix dans les textes contribuent au renouvellement des écritures dramatiques, spécialement chez celles qui ne se plient plus nécessairement à un espace-temps unifié ou qui, se refusant à montrer tel ou tel événement, préfèrent les convoquer dans l'imagination du lecteur et du spectateur [...]”. (Cfr. S. Le Pors, *Le théâtre des voix – À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Pur, 2011, pp. 35-36).

⁷⁹⁵ P. Vacher, *Face à qui s'absente, le cœur, de la parole au poème («J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne»)*, in AA.VV., *Traduire Lagarce*, cit., p. 111.

⁷⁹⁶ *Ibidem*. Il critico registra la qualità propria della scrittura lagarciana: tradizionalmente il coro assume i momenti lirici. Il dramma si fa dunque poema: ciò è confermato ulteriormente dal ricorso alla scrittura in versetti, dal lirismo evidente nel cuore della scrittura della pièce e dalla ricerca di un ritmo musicale.

⁷⁹⁷ J.-L. Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, cit., p. 232.

Florence Fix parla, dal canto suo, di un ritmo evidente nel discorso delle protagoniste e di un'architettura "répétitive dont la séduction réside dans l'équilibre des structures enchâssées"⁷⁹⁸. L'analogia della struttura della pièce con una costruzione musicale appare sin dal titolo, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, ripreso all'inizio dalla prima locutrice, titolo-frase che serve da *leitmotiv* nello sviluppo del testo. La scrittura del drammaturgo richiama "un phrasé ample et lent, contraignant le comédien à poser sa voix et à respecter la ponctuation du texte"⁷⁹⁹.

Un modo di trattare il testo potrebbe essere quello di pronunciarlo esaltandone l'efficacia ritmica, e non tentando di instaurare una logica comunicazionale che consisterebbe nella ricerca erronea di un senso della frase: "Ce qui importe, c'est le phrasé, la diction de l'acteur, orientés par une structure syntaxique qui exige fluidité, et non le sens"⁸⁰⁰. La magia incantatoria della ripetizione ha per effetto, oltre che di "ensorceler l'auditeur dans les beautés mélodiques du rythme"⁸⁰¹, di togliere ogni validità semantica al testo. Si assiste così ad una lingua che "en multipliant les jalons répétés perd ses repères"⁸⁰², in cui la frase è circolare invece di essere evolutiva:

[...] loin de préciser, d'affiner la séquence précédente, les incises, parenthèses et répétitions de structures syntaxiques offrent des variations sur un même thème, ou, plus exactement, sur une même architecture. La tautologie est en effet avant tout grammaticale: répétitions de formes verbales, de pronoms, d'adjectifs etc⁸⁰³.

Ne è un esempio questo passo, in cui le protagoniste danno vita ad una riscrittura dell'episodio della partenza del giovane:

L'Aînée. – M'a embrassée. Furtivement.

La Plus Vieille. – Rien du tout. On l'aurait vu.

L'Aînée. – M'a embrassée, à peine esquissé, presque rien, m'a

⁷⁹⁸ F. Fix, *Seuil de lecture, portes fermées: essai de comparaison de deux traductions allemandes de «J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne»*, in AA.VV., *Traduire Lagarce*, cit., p. 69.

⁷⁹⁹ Ivi, pp. 70-71.

⁸⁰⁰ F. Fix, *Seuil de lecture, portes fermées: essai de comparaison de deux traductions allemandes de «J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne»*, cit., p. 75.

⁸⁰¹ *Ibidem.*

⁸⁰² *Ibidem.*

⁸⁰³ *Ibidem.*

embrassée.

La Seconde. – M’a prise brutalement contre lui, à peine serrée dans ses bras, à peine embrassée, et aussitôt rejetée violemment, voulu m’écarter et m’emporter avec lui, les deux à la fois, en même temps.

La Plus Vieille. – Rien du tout. C’est de l’arrangement. Vous inventez un peu plus chaque fois.

La Plus Jeune. – Chaque fois.

L’Aînée. – Voulait nous empêcher de le suivre. Comme on se bat, le même mouvement, comme on se battrait, le Même sentiment, la même violence, il m’empoigne, m’attire contre lui et me rejette encore.

La Seconde. – On gueule. On gueulait. Le père nous donne des gifles...

La Mère. – Il ne vous a pas touchées, n’a jamais touché personne.

La Plus Vieille. – C’était ça le pire, il parlait très fort et rien d’autre.

La Mère. – Jamais vu un coup passer.

La Seconde. – On gueulait. Il nous donnait des gifles, il nous donnait des coups, il balançait ses bras devant lui, à toute volée et nous prenions des coups.

La Plus Jeune. – Cela leur plaît aujourd’hui: des souvenirs de batailles rangées. Ont la belle imagination, et fertile.

La Mère. – Personne n’a vu ça. Vous vous arrangez.
[...]

L’Aînée. – Il nous gifle et nous frappe et nous ne pouvons retenir le jeune frère, il quitte la maison, nous n’avons rien fait.
On se sépare⁸⁰⁴.

È proprio il tema dell’attesa a suggerire un paragone possibile con un certo teatro di Federico García Lorca⁸⁰⁵, il quale al tema dell’attesa accosta quello della costrizione fisica e della prigionia. Mi riferisco in particolare a pièces quali *Yerma*, *Doña Rosita nubile* e *La Casa di Bernarda Alba*, in cui le protagoniste sono sempre figure femminili, confinate in uno spazio claustrofobico, costrette ad

⁸⁰⁴ J.-L. Lagarce, *J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne*, cit., pp. 256-258.

⁸⁰⁵ Nei suoi diari, Lagarce cita García Lorca una sola volta, in occasione della rappresentazione de *El Público*, per la regia di Jorge Lavelli al Théâtre de la Colline nel 1988. Egli scrive: “Beau spectacle impressionnant (même si le symbolique surréaliste n’est pas ma tasse de thé”. (Cfr. J.-L. Lagarce, *Journal 1977-1990*, cit., p. 313).

attendere il ritorno dell'amato o a subire le regole tiranniche della società e della famiglia a discapito della loro volontà di partire, dei loro sogni di amore e di felicità. Alice Folco riconosce in tali pièces dell'autore spagnolo la presenza del tema del confinamento, il cui effetto sulla forma drammatica è quello di creare uno spazio intimo (la cellula familiare e la struttura drammatica stessa) che si fa eco del conflitto dei personaggi. Nelle tre pièces citate, al pari di *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* "l'action est conditionnée par une contrainte spatiale, durable ou provisoire, subie ou choisie, qui oblige des personnages qui ne se comprennent pas à cohabiter, bon gré mal gré"⁸⁰⁶. Esse si accomunano per l'abitazione o il tipo di spazio scenico in cui si materializza e si crea una frizione tra l'intimo e il sociale.

In *La Casa di Bernarda Alba*, l'azione si fonda sul contrasto tra le figlie che vogliono fuggire la casa e la madre che le rinchiude dentro, per disprezzo dei loro pretendenti e per paura dello scandalo sociale. In Lagarce, invece, il 'figliol prodigo' è partito di propria iniziativa e il punto nodale è il suo ritorno.

Il personaggio lorchiano di Doña Rosita potrebbe scegliere di non aspettare tutta la vita un ipotetico matrimonio per procura con un fidanzato partito per l'America: ella preferisce attenderlo, nonostante l'invito di sua zia ad uscire e a vivere la propria vita. Yerma non lascia il marito che non vuole darle dei figli e che decide di rinchiuderla in casa; le altre donne la invitano a disobbedire, ma Yerma rimane fedele al suo sposo nella speranza e nell'attesa del figlio che un giorno egli le consentirà di avere. Rosita rifiuta di rompere il giuramento fatto al fidanzato; Yerma si vieta di venir meno alle leggi del matrimonio tradendo il marito⁸⁰⁷. I temi lorchiani del desiderio di partenza e di sete d'amore sopravvivono con evidenza in *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*:

L'Aînée. – [...] si la volonté d'amour, la volonté d'aimer et
d'être aimée me traversait, le désir que quelqu'un vienne à son
tour, enfin, et m'emporte
[...]

⁸⁰⁶ A. Folco, *Lagarce/García Lorca: dramaturgies du confinement*, in AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, cit., p. 161.

⁸⁰⁷ Con questi testi Lorca tentava di far comprendere al suo pubblico e al popolo spagnolo le ingiustizie subite dalle donne nella società del tempo per colpa di un codice d'onore anacronistico. Le protagoniste lorchiane in qualche modo scelgono di aderire alle leggi della società, loro stesse partecipando alla propria condanna. In questo senso, esse presentano una somiglianza con le protagoniste lagarciane le quali scelgono di aspettare il ritorno del 'figliol prodigo' e si costringono ad una paralisi delle loro vite.

que je m'enfuirai, que je trouverai, je l'espère, la force de
m'enfuir, de pousser un cri de colère et de m'enfuir,
que j'arriverai à m'en éloigner, [...].

[...]

La Seconde. – J'attendrai mon heure, et m'en irai, probable, ce
que je disais, partirai à mon tour et referai ma vie, ferai ma vie,
j'imagine...⁸⁰⁸.

Una differenza tra i due drammaturghi è costituita dalle esigenze sociali che spingono Lorca alla scrittura dei suoi testi. Non vi sono invece istanze sociali nella pièce di Lagarce. Tuttavia, in *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, sopravvivono, nelle parole delle protagoniste, certi echi lorchiani, come lo sguardo critico del popolo sulle donne, sulla loro storia, la paura del giudizio altrui, fino alle loro stesse voci riportate (evidenziate dal corsivo):

Tout le monde toujours se moquait de moi, les saletés qui se
disaient sur lui, me suis battue, battue vraiment, il a fallu que je
me batte,
tous ces mensonges, ces ricanements sur son départ, sur notre
père qui le chassa [...]⁸⁰⁹.

E ancora: [...]

on voudrait cela, on aurait voulu cela, ce serait beau et
douloureux et noble encore et laisserait la lippe pendante aux
imbéciles du village
– *elle ne survécut pas à son frère, elle l'aimait tant qu'elle
mourut avec lui*, de détresse, comme ça, la mâchoire qui se
décroche [...]⁸¹⁰.

Per terminare, ciò che divide i due drammaturghi è la modalità della soluzione finale degli intrecci. Lagarce opta per uno scioglimento dell'azione secondo immobilità e non-progressione: niente in realtà avviene né è avvenuto, le donne forse riprenderanno da capo la storia-rappresentazione dell'attesa del giovane. In Lorca, invece, la pressione sociale e interiore esercitata sulle eroine è così forte che il confronto con gli altri si risolve in un'esplosione di violenza. In Lorca, “la pièce montre ainsi la manière dont l'opposition se cristallise jusqu'à la catastrophe

⁸⁰⁸ J.-L. Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, cit., pp. 267-269.

⁸⁰⁹ Ivi, p. 239.

⁸¹⁰ Ivi, p. 260.

finale: Yerma tue son mari, Adela se suicide dans *La Maison de Bernarda Alba*⁸¹¹. Nella pièce di Lagarce si assiste al contrario ad una sorta di non-scioglimento finale, in cui le protagoniste proseguono le direzioni possibili della loro storia, in una costruzione a spirale, che rinnova e prolunga il motivo dell'attesa e della paralisi.

⁸¹¹ A. Folco, *Lagarce/García Lorca: dramaturgies du confinement*, cit., p. 169. *Doña Rosita* costituisce un caso a parte, più vicino al non-scioglimento adottato da Lagarce, poiché la catastrofe tragica non avviene: “La fable ne montre plus un enchaînement causal qui mène à un dénouement, mais le cycle d’un affrontement sans début ni fin: aucune explosion ne vient clore les pièces, mais une tension permanente les habite. Le conflit s’éternise, sans jamais se résoudre, parce que l’un des adversaires est absent (l’amant dans *Doña Rosita*, le père dans *J’étais dans ma maison...*) ou bien emmuré dans son silence (le jeune frère, Louis). La fable se dédouble alors, exposant deux drames parallèles: celui des personnages paralysés dans une vaine attente, et celui de l’absent [...]”. (Ivi, pp. 169-170).

Conclusione

Giunti alla fine del lungo percorso di indagine condotta sulla drammaturgia lagarciana, credo che il lettore abbia sufficientemente compreso le criticità che si sono presentate, e che ho indicato fin dall'inizio nella mia introduzione, quando ho parlato dell'intera opera come un'unica vasta pièce-palimpsesto: si pensi solo al ritorno costante di certi personaggi-attanti, identici o con lievi mutazioni, tra una pièce e l'altra. Spero di essere riuscito a guidarlo, mostrando l'evoluzione della scrittura di Lagarce, a partire dall'influenza del teatro dell'Assurdo, per arrivare alle pièces-parabola e infine alle creazioni più originali nel segno dell'intimo e dell'autobiografia. Tuttavia, si è ben visto che, al di là di una evoluzione, il nucleo stilistico della scrittura drammaturgica lagarciana è sostanzialmente presente dai primi testi fino agli esiti della maturità autoriale.

Ho messo in luce le ricorrenti tematiche care al drammaturgo, quali il ritorno del 'figliol prodigo', lo scrittore alle prese con i suoi dubbi esistenziali e fallimenti artistici, il teatro, la famiglia, la guerra, il triangolo amoroso, l'amicizia, l'omosessualità, la perdita degli ideali giovanili, la memoria e il ritorno del passato nel presente, la malattia e la morte. Insieme a queste tematiche, mi auguro di essere riuscito a mettere in evidenza il ruolo fondamentale della sua ricerca linguistica e formale, dominata dall'uso di costanti quali l'epanortosi e l'inciso, la punteggiatura soggettiva, alcuni segni tipografici diffusi (caporali, corsivi, punti di sospensione, versetto, spazi a scandire l'interno del testo), la struttura per *mise en abyme*, la dimensione metateatrale unita a quella narrativa-epico-romanzesca, l'inserzione del lirico, l'ibridazione dei generi, il rapporto della scrittura con una certa riflessione teorica della pratica scenica, la costruzione collettiva della pièce e della *fable* da parte dei personaggi-attori-narratori, lo statuto incerto dell'identità dei protagonisti stessi, il continuo variare dell'eunciazione dalla prima alla terza persona, la predominanza del monologo sul dialogo.

Uno degli scopi della mia ricerca è stato anche quello di individuare e studiare le maggiori influenze esercitate su Jean-Luc Lagarce da alcune letture fondamentali e dal contesto culturale del suo tempo. Prime fra tutte l'opera di Marguerite Duras e quella dei *Nouveaux Romanciers*, con gli effetti, che ho ampiamente mostrato, sulla dimensione metateatrale e per *mise en abyme* del

teatro lagarciano, con la rivelazione, in chiave postmoderna, degli elementi costitutivi delle pièces, fino al complesso trattamento della temporalità attuato nei capolavori ‘maturi’.

Importante è risultata inoltre l’influenza della scrittura di Franz Kafka, visibile non solo a livello tematico-immaginario e di rapporto citazionistico-intertestuale in pièces quali *Noce* e *Nous, les héros*, ma anche a livello linguistico e metalinguistico nei testi concentrati ossessivamente su un dialogo ampio con la letteratura tutta e sulla creazione di un universo espressivo autonomo. In tal senso, egli può essere a ragion veduta definito quale autore *minore*, nel segno del concetto teorizzato da Gilles Deleuze e Félix Guattari riferito a Kafka, modello di scrittore impegnato nel dare vita ad un proprio e personale mondo linguistico, costituente di per sé il marchio della vera creazione letteraria, che fa riferimento solo a se stessa e ai propri codici interni: *letteratura minore*, appunto.

Tra gli echi filosofici che risuonano nei testi lagarciani ho incluso quello di Jacques Derrida, per il continuo riflettere del drammaturgo, attraverso temi e strutture della sua opera, sulla relazione complessa tra scritto e orale. È da aggiungere, almeno come lettura abituale negli anni, riferita dallo stesso Lagarce nei diari, quella dell’opera di Michel Foucault. Come è noto, sia Derrida sia Foucault hanno abbattuto le barriere innalzate tra filosofia e letteratura⁸¹².

Nei periodi del ritorno ad una certa tradizione da parte di Lagarce, in special modo in *Derniers remords avant l’oubli*, i modelli del dramma cecoviano e strindberghiano hanno costituito riferimenti piuttosto evidenti per il drammaturgo. Si è visto come questa pièce rappresenti uno snodo nella produzione dell’autore e ne segni l’ingresso in una ‘maturità’ che si riscontra nella produzione degli ultimi anni della sua giovane esistenza.

Nel percorso creativo dello scrittore, Michel Vinaver, Thomas Bernhard e Copi hanno avuto un ruolo decisivo quali esempi di drammaturghi maestri del comico e dell’ironia, la cui influenza è riscontrabile in testi ‘maggiori’ quali *Les Prétendants* e *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*. Al palinsesto lagarciano appartengono altri autori come Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre, Jean Genet, Daniel Defoe, Francis Scott Fitzgerald, Roland Barthes,

⁸¹² Ricordo come unico emblematico esempio il ricorso alla strategia per la quale la pièce si costruisce progressivamente tramite la lettura in scena di un testo già scritto, smantellando così la nozione cronologica-lineare aristotelica ed entrando in una dimensione circolare e/o spiraliforme del tempo.

Jean Racine, Nathalie Sarraute, Federico García Lorca, Renaud Camus, Hervé Guibert, Henri-Pierre Roché, Christopher Isherwood e Peter Handke.

I rimandi ad alcuni concetti fondatori della riflessione teorica novecentesca e attuale, condotta sulla drammaturgia in genere e su quella lagarciana in particolare, hanno inteso presentare al lettore un più ampio raggio di indagine, con lo scopo di inserire Lagarce in una solida struttura storica e critica di riferimento. Ciò ha indotto a riscontrare nello scrittore francese punti di contatto con le tendenze ed esperienze drammaturgiche più importanti del Novecento, e inoltre, in virtù della sua personale visione teatrale e del suo percorso creativo, ha permesso di definirlo incontestabilmente come un maestro di fine ventesimo secolo.

Bibliografia

Opere di Jean-Luc Lagarce

Théâtre complet vol. I, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000. Contiene :

Erreur de construction
Carthage, encore
La place de l'autre
Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale
Ici ou ailleurs
Les Serviteurs
Noce

Théâtre complet vol. II, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000. Contiene :

Vagues souvenirs de l'année de la peste
Hollywood
Histoire d'amour (repérages)
Retour à la citadelle
Les Orphelins
De Saxe, roman
La photographie

Théâtre complet vol. III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999. Contiene :

Derniers remords avant l'oubli
Music-hall
Les Prétendants
Juste la fin du monde
Histoire d'amour (derniers chapitres)

Théâtre complet vol. IV, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002. Contiene :

Les Régles du savoir-vivre dans la société moderne
Nous, les héros
Nous, les héros (version sans le père)
J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne
Le Pays lointain

Trois récits (L'Apprentissage, Le Bain, Le Voyage à la Haye), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

Traces incertaines (mises en scène de Jean-Luc Lagarce), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

Du luxe et de l'impuissance, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

Théâtre et Pouvoir en Occident, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

L'Exercice de la raison, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Quichotte (livret d'opéra), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Journal 1977-1990, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Journal 1990-1995, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
Un ou deux reflets dans l'obscurité, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.
Journal Vidéo (video), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
Ébauche d'un portrait (adaptation de F. Berreur), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

Traduzioni italiane

Lagarce J.-L., *Teatro I*, (a cura di F. Quadri), Milano, Ubulibri, 2009. Contiene :

Ultimi rimorsi prima dell'oblio
Giusto la fine del mondo
I pretendenti
Noi, gli eroi

Studi critici e monografie su Jean-Luc Lagarce

AA.VV., *Colloques Année (...) Lagarce* :

I – *Problématique d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

II – *Regards lointains*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

III – *Traduire Lagarce – Langue, culture, imaginaire*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

IV – *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

Connaissez-vous Jean-Luc Lagarce ?, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008.

AA.VV., «Europe», Revue littéraire mensuelle, «*Jean-Luc Lagarce*», n. 969-970, gennaio-febbraio, 2010.

AA.VV., *Lectures de Lagarce*, (sous la direction de C. Douzou), Rennes, Pur, 2011.

AA.VV., *Les «petites tragedies» de Jean-Luc Lagarce*, (sous la direction de B. Jongy), Dijon, Les Murmures, 2011.

AA.VV., *Lire un classique du XX siècle: Jean-Luc Lagarce*, (textes réunis par M. Adam-Maillet), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Chauvet B., Duchâtel É., *Juste la fin du monde, Nous, les héros – Jean-Luc Lagarce*, Paris, SCÉRÉN-CRDP, 2007.

Jolly G., Rault J., *Jean-Luc Lagarce*, Neuilly, Atlante, 2011.

Thibaudat J.-P., *Jean-Luc Lagarce*, Paris, Ministère des affaires étrangères, Culturesfrance, 2007. Thibaudat J.-P., *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Articoli

Attoun L., Lagarce J.-L. (entretien) «Vivre le théâtre et sa vie, Jean-Luc Lagarce», in *Théâtre/Public*, 129, mai-juin 1996, p. 4-11.

Azama M., «Jean-Luc Lagarce: Nous, les héros», in *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000. Volume 3: Le bruit du monde*, Paris, Éditions Théâtrales, Scéren/CNDP, 2004, pp. 241-243.

Barberis I., «Ritualisations et modalisations dans la choralité Lagarcienne: une proximité qui s'éloigne», in *Le chœur dans le théâtre contemporain, 1970-2000*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, pp. 171-183.

Bazile S., «Comme cela que ça se passe, Jean-Luc Lagarce ou la didascalie comme principe d'écriture intime», in *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle: regarder l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007, pp. 101-111.

Besson S., «Nous, les héros », in *Coulisses*, 16, mai 1997, pp. 100-101.

Boblet M.-H., «L'hybridité générique du théâtre de Lagarce: Le pays lointain», in *Poétique*, 156, 2001, pp. 421-434.

«Actualité d'un solitaire intempestif: Jean-Luc Lagarce», in *Esprit*, 1, 2009, pp. 27-41.

Boiron C., «Auteurs en promotion», *Acteurs auteurs*, 77-78, mars-avril 1990, pp. 68-72.

Bradby D., «Jean-Luc Lagarce», in *Le théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Champion, 2007, pp. 539-543.

Brun C., «Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour: l'exemple de *Juste la fin du monde*», in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1, 2009, pp. 183-196.

Chartreux B., *Éloge de l'incise*, in *LEXI/textes 6*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002.

Delfour J.-J., «Bon voyage, Monsieur Berreur», *Cassandra*, 33, février-mars 2000, p. 34.

Ertel E., «Etre à sa fenêtre et se regarder passer: Lagarce à Théâtre ouvert», in *Théâtre public*, 135, mai-juin 1997, pp. 17-20.

«Jean-Luc Lagarce», in *Théâtres*, 2, mars-avril 2002, pp. 34-39.

Jean-Luc Lagarce «*Juste la fin du monde*», «*Nous, les héros*», Paris, CNDP, 2008.

Jongy B., «Le fils prodigue en écrivain: Jean-Luc Lagarce», in *Le fils prodigue et les siens, XXe-XXIe siècles*, Paris, Cerf, 2009, pp. 209-224.

Jongy B., «Jean-Luc Lagarce, l'écrivain exposé», in *Interférences littéraires, nouvelle série*, n° 2, «Iconographies de l'écrivain», (s. dir. Nausicaa Dewez & David Martens), mai 2009, pp. 161-174.

Nores D., «Présentation d'un auteur nouveau: Jean-Luc Lagarce», in *Acteurs*, 1, janvier 1982, p. 13.

«Jeu de massacre feutré», *Avant-Scène Théâtre*, 771, juin 1985, pp. 45-47.

Saint-Pierre C., «Jean-Luc Lagarce, l'éternel amoureux», in *Jeu*, 98, mars 2001, pp.104-110.

Garbagnati L., Kiéné R., Vuez J.-L., Vurpillot A., «Jean-Luc Lagarce à Besançon et à Dijon», in *Coulisses*, 26, mai 2002, pp. 60-66.

Sitografia

Fossi C., *Derniers remords avant l'oubli di Jean-Luc Lagarce* in <http://www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php?id=5149>

Intervista a Luca Ronconi consultabile su You-tube all'indirizzo <http://youtu.be/DG362IDgUI4>

Laboutière D., intervista a F. Berreur, *Donner (ou non) la parole*, in www.lagarce.net/scene/entretiens/.../from/

Vasta E., *Un testo che 'pretende' l'ascolto*, intervista a Luca Ronconi, in www.teatrostabiletorino.it/pressdata/

Vincent J.-P., *Une écriture de la clarté*, intervista sul programma di sala de *Les Prétendants*, in http://colline.labomatic.org/assets/textes/peda_pret.pdf

Opere di altri autori

Beckett S., *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951.

Beckett S., *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.

Beckett S., *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953.

Beckett S., *Fin de partie suivi de Actes sans paroles*, Paris, Minuit, 1961.

Beckett S., *Tous ceux qui tombent*, Paris, Minuit, 1968

Beckett S., *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1969.

Beckett S., *Pas suivi de quatre esquisses*, Paris, Minuit, 1978.

Beckett S., *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio)*, Paris, Minuit, 1982.

Beckett S., *La dernière bande suivi de Cendres*, Paris, Minuit, 1986.

Beckett S., *Oh, les beaux jours suivi de Pas moi*, Paris, Minuit, 1986.

- Beckett S., *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1988.
 Beckett S., *Teatro*, (a cura di P. Bertinetti), Torino, Einaudi, 2002.
- Bene C., *Opere*, Milano, Classici Bompiani, 2002.
 Bene C., Dotto G., *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Tascabili Bompiani, 2006.
- Bernhard T., *La Force de l'habitude*, (trad. fr. C. Porcell), Paris, L'Arche, 1991.
 Bernhard T., *L'apparenza inganna, Ritter, Dene, Voss, Semplicemente complicato* in *Teatro III*, (trad. it. E. Bernardi), Milano, Ubulibri, 2000.
 Bernhard T., *L'ignorante e il folle, Immanuel Kant, Prima della pensione* in *Teatro IV*, (trad. it. E. Bernardi), Milano, Ubulibri, 2007.
- Brecht B., *Baal, Nella giungla della città*, in *Teatro*, (a cura di C. Cases, E.Castellani, R.Mertens), Torino, Einaudi, 1961, vol.III.
 Brecht B., *La rovina dell'egoista Johann Fatzer*, Torino, Einaudi, 2007.
 Brecht B., *La Noce*, (trad. fr. M. Rigail), Paris, L'Arche, 2009.
- Büchner G., *Woyzeck*, in *Teatro*, (a cura di G. Dolfini, G. Guerrieri), Milano, Adelphi, 2005.
- Camus R., *Le Bord des larmes*, Paris, P.O.L., 1990.
- Cechov A., *Teatro*, (a cura di C.Graber), Firenze, Sansoni, 1960.
 Cechov A., *Vita attraverso le lettere* (a cura di N. Ginzburg), Torino, Einaudi, 1989.
 Cechov A., *La Cerisaie*, dans *Théâtre*, (trad. fr. D. Roche et A. Coldefy-Faucard), Paris, Robert Laffont, 1996.
- Copi, *Teatro*, (a cura di F. Quadri), Milano, Ubulibri, 1988.
- Defoe D., *Journal de l'année de la peste*, (trad. fr. F. Ledoux), Paris, Gallimard, 1982.
- Duras M., *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.
 Duras M., *Les eaux et les forêts, Le square, La musica* in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1965.
 Duras M., *Suzanna Andler, Des journées entières dans les arbres, Yes, peut-être, Le shaga, Un homme est venu me voir* in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1968.
 Duras M., *Détruire dit-elle*, Paris, Minuit, 1969.
 Duras M., *Agatha*, Paris, Minuit, 1981.
 Duras M., *Le Navire Night*, Paris, Mercure de France, 1986.
- Fassbinder R. W., *Per un pezzo di pane, Come gocce su pietre roventi, Katzelmacher, Il soldato americano, Libertà a Brema* in *Antiteatro II* (a cura di R. Menin), Milano, Ubulibri, 2002.
- Fosse J., *Rêve d'automne, Violet, Vivre dans le secret*, (trad. fr. T. Sinding), Paris, L'Arche, 2011.
- García Lorca F., *Tutto il teatro*, (trad. it. V. Bodini), Milano, Mondadori, 1965.

- Genet J., *Les Nègres*, Paris, Gallimard Folio, 1963.
 Genet J., *Les Paravents*, Paris, Gallimard Folio, 1976.
 Genet J., *Les Bonnes*, Paris, Gallimard Folio, 1988.
 Genet J., *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1999.
 Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard Folio, 2001.
- Guibert H., *Mes parents*, Paris, Gallimard, 1986.
 Guibert H., *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.
- Handke P., *Outrages au public et autres pièces parlées*, (trad. fr. J. Sigrid), Paris, L'Arche, 2000.
- Ibsen H., *Peer Gynt*, (a cura di A. Ghiglione), Milano, Vita e Pensiero, 1994.
- Ionesco E., *La cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1993.
- Jarry A., *Ubu roi*, Paris, Gallimard, 2002.
- Kafka F., *Il processo* (trad. it. A. Raja), Milano, Feltrinelli, 2004.
 Kafka F., *Journal* (trad. fr. M. Robert), Paris, Grasset, 2008.
 Kafka F., *Tutti i racconti* (a cura di E. Pocar), Milano, Mondadori, 2008.
- Kane S., *Tutto il teatro*, (a cura di L. Scarlini e B. Nativi), Torino, Einaudi, 2000.
- Koltès B.- M., *La fuite à cheval très loin dans la vie*, Paris, Minuit, 1984.
 Koltès B.- M., *Quai Ouest*, Paris, Minuit, 1985.
 Koltès B.- M., *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986.
 Koltès B.- M., *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988.
 Koltès B.- M., *Le retour au désert*, Paris, Minuit, 1988.
 Koltès B.- M., *Combat de nègre et de chiens, suivi de Carnets*, Paris, Minuit, 1989.
 Koltès B.- M., *Prologue et autres textes*, Paris, Minuit, 1991.
 Koltès B.- M., *Sallinger*, Paris, Minuit, 1995.
 Koltès B.- M., *Les amertumes*, Paris, Minuit, 1998.
 Koltès B.- M., *L'héritage*, Paris, Minuit, 1998.
 Koltès B.- M., *Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs*, Les années d'apprentissage de Bernard-Marie Koltès (1958-1976). Documents choisis par P. Hoch, Metz, Médiathèque du Pontiffroy, 1999.
 Koltès B.- M., *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999.
 Koltès B.- M., *Procès ivre*, Paris, Minuit, 2001.
 Koltès B.- M., *Roberto Zucco, suivi de Tabataba - Coco*, Paris, Minuit, 2001.
 Koltès B.- M., *La marche*, Paris, Minuit, 2003.
 Koltès B.- M., *Le jour de meurtre dans l'histoire d'Hamlet*, Paris, Minuit, 2006.
 Koltès B.- M., *Récits morts. Un rêve égaré*, Paris, Minuit, 2008.
 Koltès B.- M., *Des voix sourdes*, Paris, Minuit, 2008.
 Koltès B.- M., *Lettres*, Paris, Minuit, 2009.
- Marivaux, *Le legs, La dispute*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1949.

Minyana P., *La petite dans la forêt profonde. C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu*, Paris, L'Arche, 2008.

Minyana P., *Voilà, Tu devrais venir plus souvent, J'ai remonté la rue et j'ai croisé des fantômes*, Paris, L'Arche, 2008.

Müller H., *Filottete, L'Orazio, Mauser, La missione, Quartetto*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 1984, vol.I.

Müller H., *Tutti gli errori (interviste e conversazioni 1974-1989)*, Milano, Ubulibri, 1994.

Müller H., *Hamletmaschine, Vita di Gundling, Germania morte a Berlino, Riva abbandonata Materiale per Medea Paesaggio con Argonauti, La strada dei panzer*, in *Teatro*, (a cura di E. Piccolini), Milano, Ubulibri, 2001, vol.II.

Nativi B., *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2006.

Norén L., *Le 20 Novembre*, (trad. fr. K. Ahlgren), Paris, L'Arche, 2006.

Novarina V., *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L. Editeur, 2000.

Paravidino F., *Gabriele, 2 Fratelli, La malattia della famiglia M, Natura morta in un fosso, Genova 01, Noccioline*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2002.

Pasolini P.P., *Affabulazione, Orgia, Porcile, Bestia da stile*, in *Teatro*, Milano, Garzanti, 1995.

Pessoa F., *Il libro dell'inquietudine*, (a cura di M. J. De Lancastre e A. Tabucchi), Milano, Feltrinelli, 1986.

Pinter H., *L'amante, Il ritorno a casa, Vecchi tempi, Terra di nessuno, Tradimenti, Il bicchiere della staffa, Il linguaggio della montagna, Party time*, in *Teatro*, (trad. it. L. Del Bono, E. Nissim, A. Serra), Torino, Einaudi, 1996, vol.II.

Reza Y., *Le Dieu du carnage*, Paris, Magnard, 2011.

Rilke R.M., *I quaderni di Malte Lauridis Brigge*, (trad. it. G. Zampa), Milano, Adelphi, 1992.

Robbe-Grillet A., *Les Gommages*, Paris, Minuit, 1953.

Robbe-Grillet A., *Le Voyeur*, Paris, Minuit, 1955.

Robbe-Grillet A., *La Jalousie*, Paris, Minuit, 1957.

Robbe-Grillet A., *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959.

Rodrigo García, *Sei pezzi di teatro in tanti round*, (trad. it. I. Panichi), Milano, Ubulibri, 2003.

Sarraute N., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996.

Sartre, J.-P., *Huis clos, Les Séquestrés d'Altona*, in *Théâtre Complet*, (sous la direction de M. Contat), Paris, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2005.

Scott Fitzgerald F., *Tenera è la notte* (a cura di F. Pivano), Torino, Einaudi, 1990.
Scott Fitzgerald F., *Racconti dell'età del jazz* (trad. it. G. Monicelli, B. Oddera), Milano, Mondadori, 2009.
Scott Fitzgerald F., *Pat Hobby – Disavventure di uno sceneggiatore a Hollywood*, (trad. it. P. F. Paolini), Roma, Robin, 2010.

Simon C., *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960.
Simon C., *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969.
Simon C., *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973.

Strindberg A., *Le Songe*, (trad. fr. M. Segrestin), Paris, L'Arche, 2006.

Vinaver M., *Théâtre de chambre*, Paris, L'Arche, 1978.
Vinaver M., *King suivi de Les Huissiers*, Arles, Actes Sud, 1998.
Vinaver M., *L'ordinaire*, Arles, Babel-Actes Sud, 2002.
Vinaver M., *Les travaux et les jours*, Paris, L'Arche, 2002.

Testi critici e metodologici, manuali, dizionari

Abirached R., *Jean Vauthier*, Paris, Seghers, 1973.
Abirached R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

Adamov A., *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, 1964.
Adamov A., *L'homme et l'enfant*, Paris, Gallimard, 1968.

Aristotele, *Poetica* (a cura di P. Donini), Torino, Einaudi, 2008.

Artaud A., *Il teatro e il suo doppio* (a cura di G.R. Morteo, G. Neri), Torino, Einaudi, 2000.

Artioli U., *L'officina segreta di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

AA.VV., *Alle origini della drammaturgia moderna. Ibsen, Strindberg, Pirandello*, Atti del Convegno Internazionale Torino, 18/20 aprile 1985, Centro Regionale Universitario per il Teatro del Piemonte, Genova, Costa & Nolan, 1987.

AA.VV., *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990.
AA.VV., *Le ceneri della commedia, Il teatro di Samuel Beckett* (a cura di S. Colomba), Milano, Bulzoni, 1997.

AA.VV., *Les chemins actuels de la critique* (sous la direction de G. Poulet), Paris, PLON, 1967.

AA.VV., *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, (textes réunis par F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre), Dijon, EUD, 2010.

AA.VV., *Civiltà teatrale del XX secolo* (a cura di F. Cruciani e C. Falletti), Bologna, Il Mulino, 1986.

AA.VV., *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena* (a cura di A. Serpieri), Milano, Il Formichiere, 1978.

AA.VV., *Controfigure d'autore* (a cura di F. Garavini) Bologna, Il Mulino, 1993.

AA.VV., *Le destinataire au théâtre (1950-2000) – À qui parle-t-on?*, (sous la direction de F. Fix et C. Despierre), Dijon, EUD, 2010.

AA.VV., *Dialoguer – Un nouveau partage des voix*, vol. II Mutations, Actes du colloque des 24-27 mars 2004 organisé par l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, (textes réunis par J.-P. Sarrazac et C. Naugrette), Études Théâtrales 33, Louvain-la-Neuve, 2005.

AA.VV., *La didascalie dans le théâtre du XXème siècle – Regarder l'impossible*, (textes réunis par F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre), Dijon, EUD, 2007.

AA.VV., *Dizionario di retorica e stilistica*, Torino, UTET, 2004.

AA.VV., «Europe», Revue littéraire mensuelle, «Koltès», n. 823-824, novembre-décembre 1997.

AA.VV., «Europe», Revue littéraire mensuelle, «Michel Vinaver» n. 924, avril 2006.

AA.VV., *Les formes de la réécriture au théâtre* (sous la direction de M.-C. Hubert), PUP, Aix-en-Provence, 2006.

AA.VV., *L'immoralità leggendaria. Il teatro di Jean Genet* (a cura di S. Colomba e A. Dichy), Milano, Ubulibri, 1990.

AA.VV., *Letteratura comparata* (a cura di A. Gnisci), Milano, Mondadori, 2002.

AA.VV., *Jean Genet: chiavi di lettura*. Convegno internazionale organizzato da Comune di Reggio Emilia - I Teatri, Teatro Festival di Parma 1989, (Reggio Emilia, Teatro municipale Valli, 27-29 aprile 1989), atti a cura di S. Carlucci.

AA.VV., «Magazine Littéraire», *Dossier Bernard-Marie Koltès*, n. 395, février, 2001, pp.18-64.

AA.VV., *Le monologue au théâtre (1950-2000) – La parole solitaire*, (textes réunis par F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre), Dijon, EUD, 2006.

AA.VV., *Nouveaux territoires du dialogue* (ouvrage dirigé par J.-P. Ryngaert), Arles, Actes Sud, 2005.

AA.VV., *La plume du phénix* (sous la direction de M.-C. Hubert), Aix-en-Provence, PUP, 2003.

AA.VV., *Poétique du drame moderne et contemporain – Lexique d’une recherche* (dirigé par J.-P. Sarrazac), Études Théâtrales 22, Louvain-la-Neuve, 2001.

AA.VV., *La réinvention du drame (sous l’influence de la scène)* (sous la direction de J.-P. Sarrazac et C. Naugrette), Études Théâtrales 38-39, Louvain-la-Neuve, 2007.

AA.VV., Revue d’Esthétique, *Samuel Beckett*, (numéro préparé par P. Chabert), Paris, Jean-Michel Place, 1990.

AA.VV., *La semiotica e il doppio teatrale*, (a cura di G. Ferroni), Napoli, Liguori, 1981.

AA.VV., *Sur Claude Simon*, Paris, Minit, 1987.

AA.VV., *Tel Quel – Théorie d’ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

AA.VV., «Théâtre Aujourd’hui» n. 5, *Koltès, Combat avec la scène*, Paris, CNDP, 1996.

AA.VV., «Théâtre Aujourd’hui» n. 8, *Michel Vinaver*, Paris, CNDP, 2000.

Bachelard G., *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

Bartalotta G., *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000.

Barthes R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Barthes R., *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

Barthes R., *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Barthes R., *Œuvres complètes*, 2 voll., Paris, Seuil, 1993.

Bataille G., *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

Bataille G., *L’expérience intérieure*, in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 9-181.

Baudelaire C., *De l’essence du rire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1968, pp. 976-992.

Behar H., *Jarry dramaturge*, Paris, Nizet, 1980.

Bergson H., *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1908.

Bergson H., *Matière et Mémoire*, Paris, Puf, 1997.

Bertinetti P., *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 2003.

Biagini E., Brettoni A., Orvieto P., *Teorie critiche del Novecento*, Roma, Carocci, 2001.

Blanchot M., *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

- Blanchot M., *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
 Blanchot M., *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981.
- Bonnefoy C., *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Ed. Pierre Belfond, 1966.
- Bouzonviller E., *Francis Scott Fitzgerald*, Paris, Belin, 2000.
- Bradby D., *Le théâtre français contemporain*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- Bradesco F., *Le monde étrange de Ionesco*, Paris, Promotion Edition, 1967.
- Brecht B., *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001.
- Brod M., *Franz Kafka* (trad. fr. H. Zylberberg), Paris, Gallimard, 1972.
- Brunel P., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Montecarlo, Rocher, 1994.
- Caillois R., *De la Féerie à la science-fiction*, Paris, Gallimard, 1966.
- Canziani R., Capitta G., *Harold Pinter*, Milano, Garzanti, 2005.
- Caravetta P., Spredicato P., *Postmoderno e letteratura*, Milano, Bompiani, 1984.
- Carlson M., *Teorie del teatro*, Bologna, Mulino, 1988.
- Caruso P. (a cura di), *Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucault e Lacan*, Milano, Mursia, 1969.
- Cascetta A., *Il tragico e l'umorismo: studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
 Cascetta A., *La tragedia nel teatro del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Casi S., *Pasolini: un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1995.
- Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
 Ceserani R., Domenichelli M., Fasano P., *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET 2006-2007.
- Chartier P., *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Colin, 2007.
- Claudel P., *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.
- Confortès C., *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*, Paris, Nathan, 2000.
- Compagnon A., *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Corvin M., *Le théâtre de boulevard*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
 Corvin M., *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.

- Corvin M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* 2 voll., Paris, Bordas, 1995.
- Cullers J., *On Deconstruction*, London-New York, Routledge, 2008.
- Dällenbach L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
Dällenbach L., *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988.
- Danan J., *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud, 2010.
- D'Angeli C., Paduano G., *Il comico*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- Deleuze G., *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
Deleuze G., *Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969.
Deleuze G., *Foucault*, Paris, Minuit, 1986.
Deleuze G., Guattari F., *Kafka – Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
Deleuze G., *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
Deleuze G., *Francis Bacon: logique de la sensation*, Paris, Seuil 2002.
- Deloffre F., *Marivaux et le Marivaudage*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1955.
- De Marinis M., *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982.
De Marinis M., *Il nuovo teatro*, Milano, Bompiani, 1987.
De Marinis M., *Capire il teatro*, Firenze, La Casa Usher, 1988.
- Derrida J., *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
Derrida J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
Derrida J., *Antonin Artaud - Forsennare il soggettivo*, (a cura di A. Cariolato), Milano, Abscondita, 2005.
- De Saussure F., *Corso di linguistica generale* (a cura di T. De Mauro), Bari, Laterza, 1970.
- Desportes B., *Koltès – la nuit, le nègre et le néant*, Charlieu, La Bartavelle, 1993.
- Di Ciaccia A., Recalcati M., *Jacques Lacan*, Milano, Mondadori, 2000.
- Dizier A., *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Bertrand-Lacoste, 2002.
- Dort B., *Théâtre-Essais*, Paris, Seuil, 1986.
- Ducrot O., Schaeffer J.-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.
- Dumoulié C., *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996.
Dumoulié C., *Letteratura e filosofia* (trad. it. R. Boccali), Roma, Armando Editore, 2002.

- Duvignaud J., *Les ombres collectives*, Paris, PUF, 1973.
- Eco U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1976.
 Eco U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
 Eco U., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
 Eco U., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.
 Eco U., *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 2004.
 Eco U., *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 2008.
- Eigenmann E., *La parole empruntée – Sarraute, Pinget, Vinaver*, Paris, L'Arche, 1996.
- Emelina J., *Le comique*, Liège, Sedes, 1996.
- Esslin M., *The Theatre of the Absurd*, London, Methuen Drama, 2001.
- Féal G., *Ionesco un théâtre onirique*, Paris, Imago, 2001.
- Fergusson F., *Idea di un teatro* (a cura di R. Soderini), Parma, Guanda, 1957.
- Ferraris M., *Introduzione a Derrida*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- Ferroni G., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Forestier G., *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*, Ginevra, Librairie Droz S.A., 1996.
- Foucault M., *Le langage à l'infini*, *Tel Quel*, 15, 1963
 Foucault M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
 Foucault M., *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.
- Franchetti A.L., *Tra narrativa e teatro*, Firenze, Alinea, 2001.
- Freschi M. (a cura di), *Il teatro tedesco del Novecento*, Napoli, Cuen, 1998.
- Freud S., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Vol. 1, Torino, Boringhieri, 1969.
 Freud S., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, (a cura di C.L. Musatti), Torino, Boringhieri, 1972, vol. V, pp. 7-211.
- Frye N., *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969.
- Fusillo M., *L'altro e lo stesso – Teoria e storia del doppio*, Milano, Mucchi, 2012.
- Genette G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
 Genette G., *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
 Genette G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
 Genette G., *Métalepse: de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004

Giacchè P., *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007.

Gidel H., *Le vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

Goldschmit M., *Jacques Derrida, une introduction*, Paris, Pocket, 2003.

Gottlieb V., Allain P., *Chekhov*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Hristić J., *Le théâtre de Tchekhov*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2009.

Hubert M.-C., *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

Hubert M.-C., *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988.

Hubert M.-C., *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, 1990.

Hubert M.-C., *L'esthétique de Jean Genet*, Paris, SEDES, 1996.

Hubert M.-C., *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008.

Hubert M.-C., *Le Nouveau Théâtre 1950-1968*, Paris, Honoré Champion, 2008.

Ionesco E., *Notes et contres-notes*, Paris, Gallimard, 1966.

Ionesco E., *La quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987.

Issacharoff M., *Discourse as Performance*, Stanford, Stanford University Press, 1989.

Izzo D., *Il racconto allo specchio: mise en abyme e tradizione*, Roma, Nuova Arnica, 1990.

Jacquart E., *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974.

Janvier L., *Beckett par lui-même*, Paris, Seuil, 1969.

Jung C. G., *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in *Opere* vol. 9 tomo primo, Torino, Boringhieri, 1992.

Jung C. G., *La dinamica dell'inconscio*, in *Opere* vol. 8, (a cura di L. Aurigemma), Torino, Boringhieri, 1996.

Kantor T., *Le théâtre de la mort*, (textes réunis et présentés par D. Bablet), Lausanne, L'Age de l'Homme, 1977.

Lacan J., *La cosa freudiana*, Torino, Einaudi, 1972.

Larthomas P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972.

Lehmann H.-T., *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2010.

Le Jeune P., *L'espace autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Le Pors S., *Le théâtre des voix*, Rennes, PUR, 2011.

- Lukacs G., *Il dramma moderno*, Milano, Sugarco, 1976.
- Lyotard J.-F., *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- Maingueneau D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Colin, 2005.
Maingueneau D., *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Colin, 2007.
- Mauron C., *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- Molinari C., *Bertolt Brecht*, Bari, Laterza, 1996.
- Moriconi B., *Beckett e altro assurdo*, Napoli, Guida Editori, 1990.
- Morrisette B., *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.
- Mounsef D., *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Norris C., *Derrida*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.
- Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- Palazzi R., *Kantor – La materia e l'anima*, Pisa, Titivillus, 2010.
- Pavis P., *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.
Pavis P., *Dizionario del teatro* (a cura di P. Bosisio), Zanichelli, Bologna, 2002.
Pavis P., *Le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2004.
Pavis P., *La mise en scène contemporaine*, Paris, Colin, 2009.
- Perche L., *Beckett l'enfer à notre portée*, Paris, Le Centaurion, 1969.
- Perniola M., *Il Metaromanzo*, Milano, Silva, 1967.
- Petrini A., *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004.
- Picon-Vallin B., «Les voies de la création théâtrale» n. 17, *Meyerhold*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche scientifique, 1990.
- Plana M., *Roman, théâtre, cinéma – Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004.
- Raimond M., *La crise du roman*, Paris, Corti, 1967.
- Raimondi E., *La retorica d'oggi*, Bologna, Mulino, 2002.
- Ramond C., *Derrida: la déconstruction*, Paris, Puf, 2005.
- Rella F., *Scritture estreme – Proust e Kafka*, Milano, Feltrinelli, 2005.

- Ricardou J., *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.
- Robbe-Grillet A., *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963.
- Rojtman B., *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, Nizet, 1976.
- Rykner A., *Théâtres du Nouveau Roman*, Paris, José Corti, 1988.
- Rykner A., *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 1991.
- Ryngaert J.-P., *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1995.
- Ryngaert J.-P., Sermon J., *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2006.
- Ryngaert J.-P., *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Ruffini F., *Teatro e boxe*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Sarrazac J.-P., *Théâtres intimes*, Arles, Actes du Sud, 1989.
- Sarrazac J.-P., *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Médiannes, 1995.
- Sarrazac J.-P., *L'Avenir du drame*, Belval, Circé, 1999.
- Sarrazac J.-P., *La Parabole ou l'Enfance du théâtre*, Belval, Circé, 2002.
- Sarrazac J.-P., *Jeux de rêve et autres détours*, Belval, Circé, 2004.
- Sarrazac J.-P., *Critique du théâtre*, Belval, Circé, 2009.
- Sartre J.-P., *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973.
- J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- Scherer J., *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1950.
- Sébastien M.-P., *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Segre C., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.
- Segre C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Serreau G., *Histoire du «Nouveau Théâtre»*, Paris, Gallimard, 1966.
- Seylaz J.-L., *Les Romans de Marguerite Duras – Essai sur une thématique de la durée*, Paris, Archives des Lettres Modernes n. 47, 1963.
- Sontag S., *Malattia come metafora*, Torino, Einaudi, 1979.
- Sontag S., *L'Aids e le sue metafore*, Torino, Einaudi, 1989.
- Splendore P., *Il ritorno del narratore*, Pratiche, Parma, 1991.
- Stara A., *Letteratura e psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- Steiner G., *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1992.
- Stimilli D., *Fisionomia di Kafka*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2001.

- Szondi P., *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962.
- Tagliaferro A., *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Tunner E., *Thomas Bernhard – Un joyeux mélancolique*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Ubersfeld A., *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Librairie José Corti, 1974.
- Ubersfeld A., *Vinaver dramaturge*, Paris, Librairie Théâtrale, 1989.
- Ubersfeld A., *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- Ubersfeld A., *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.
- Ubersfeld A., *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes du Sud, 1999.
- Vattimo G., *Al di là del soggetto*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Vattimo G., *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1999.
- Vattimo G., *Le avventure della differenza*, Milano, Garzanti, 2001.
- Vattimo G., *Oltre l'interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- Vinaver M., *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Lausanne, Édition de l'Aire, 1982.
- Viswanathan-Delord J., *Spectacles de l'esprit – Du roman dramatique au roman-théâtre*, Saint-Nicolas (Québec), Les Presses de l'Université Laval, 2000.
- Wellek R., Warren A., *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1973.
- Wolf N., *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.
- Zarader J.-P., *Le vocabulaire de Jacques Derrida*, Paris, Ellipses, 2001.