

saggi

Nel cantiere di Koltès. Mestiere della scrittura e condizione esistenziale in *Combat de nègre et de chiens*

Manlio Marinelli

«Finalmente, dopo cinque mesi di vita nei quali non potei scrivere niente di cui fossi contento e che nessun potere mi rifonderà, [...] mi viene l'idea di rivolgere un'altra volta la parola a me stesso»¹

ABSTRACT Towards the Koltès work-shop

After his previous work dedicated to Night just before the Forests, the author returns to exploring the relations between Koltès biographical elements and theatrical writing and how they intertwine in French dramatist's plays. The author employs the French playwright epistolary and interviews to identify characters biographical sources and places references in the *pièce* Black Battles with Dogs: through a metaphorical and allegorical process, the idea of metamorphosis becomes dramaturgical driving force and signature style characterizing Koltès work.

KEYWORDS Koltès, French Drama, theatre theory

In questo articolo tornerò su un tema che avevo già sondato in un precedente studio², con un nuovo approfondimento: intendo studiare i meccanismi di costruzione della scrittura di Bernard-Marie Koltès, a partire dal processo di composizione di *Combat de nègre et de chiens*, in particolare mostrando come le esperienze biografiche siano elemento essenziale per intenderne il senso più profondo. Vedremo come ci siano degli aspetti tematici e di *métier* che non possono essere compresi a pieno, se non a partire dalla lettura degli scritti privati dell'autore e da alcuni passi delle sue interviste³: per questa via, incrociando queste due fonti, si può aggirare l'attenta costruzione della propria immagine pubblica che Koltès ha opera-

1. Franz Kafka, *Diari*, Mondadori, Milano 1953, p. 5; trad. it. di E. Pocar.

2. M. Marinelli, *La notte di Koltès: all'origine di un testo*, in «Il castello di Elsinore», n. 68, 2013, pp. 51-66.

3. Sull'idea della *écriture* come *métier* Koltès insiste a più riprese: «Ho la sensazione che scrivere per il teatro, 'fabbricare del linguaggio', sia un lavoro manuale, un mestiere (*métier*) in cui la materia è la più forte, in cui la materia non si piega al tuo volere se non quando si intuisca di cosa è fatta, come lei esige di essere maneggiata»: B.-M. Koltès, *Une part de ma vie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1999, p. 10; trad. mia come ogni altra, salvo diversa indicazione. Cfr. anche *Un bangar à ouest* in B.-M. Koltès, *Quai ouest*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985 [2011], pp. 113-123, da cui si cita (esiste anche una traduzione italiana in B.-M. Koltès, *Roberto Zucco*, Guida, Napoli 1992): su quest'ultimo testo tornerò nella seconda parte di questo articolo.

to negli anni del successo e siamo in grado di saldare la sua vocazione artistica con quella politica ed esistenziale: due componenti inestricabilmente intrecciate.

Dopo *La nuit juste avant les forêts*, il drammaturgo francese propone un corpus teatrale in cui riesce a comporre insieme la propria esigenza individuale di scrittura (*sola ragione di vita* che non sia *lusso della cultura*)⁴ con la propria tensione esistenziale e politica verso *l'altro*. In *Combat de nègre et de chiens* (d'ora in avanti solo *Combat*) mi sembra di potere cogliere molti elementi che chiariscono queste due polarità e l'interazione tra loro. Per proporre tale analisi in modo sistematico è opportuno segmentare l'osservazione tra due differenti punti di vista: da una parte voglio riscontrare gli avvenimenti che sono alla base di numerosi momenti della *pièce*, dall'altra intendo rintracciare quelle dichiarazioni del corpus epistolare, per lo più contemporanee alla stesura di *Combat*, che ci permettono di penetrare nel laboratorio creativo dello scrittore, nel *cantiere* di Koltès. Il fatto che il viaggio in Africa avesse stimolato nell'autore l'idea della scrittura di un testo teatrale fin da quando egli vi si trovava, è palesemente dichiarato da lui stesso in una lettera scritta all'amica Madeleine proprio dal cantiere Dumez, il posto su cui in parte si baserà per immaginare il luogo del suo dramma⁵. Per evitare facili schematismi però, proporrò un percorso di andata e ritorno tra questi punti di vista che mostrerà appunto la modalità di Bernard-Marie Koltès di trasformare artificialmente la realtà, per costruire drammaturgicamente una realtà altra e coerente, quella del teatro. Che all'interno di un testo – e di questo in particolare –, vi sia una lacerante componente che si nutre della propria vita, Bernard lo scrive a chiare lettere alla madre, proprio a proposito di *Combat*, in una lettera del giugno 1983:

Non ti preoccupare per la 'tristezza' che a giusto titolo tu hai scorto in me: è il prezzo che pago quando scrivo, per quanto sono obbligato a rivangare delle cose che, nel resto della vita, restano accuratamente sotterrate.

Ho la sensazione di lasciare, in ogni testo, dieci anni di età e le speranze di dieci vite ... forse è per questo che ne scrivo così pochi⁶.

Nelle lettere Bernard non mostra, come è chiaro, la preoccupazione di conservare l'immagine pubblica che invece costruisce nelle interviste: ecco che invitando la madre ad assistere alla messinscena di questa *pièce* premette, come volesse avvertirla, che vi troverà degli aspetti della sua persona che diversamente resterebbe-

4. Su questi concetti all'interno dell'epistolario cfr. *ibid.* In particolare si veda la lettera alla madre del 26 aprile, 1976 (cfr. B.-M. Koltès, *Lettres*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009, pp. 244 e ss.; d'ora in poi *Lettres* seguito dal numero di pagina) al centro del mio precedente contributo. Delle lettere di Koltès è uscita una recente edizione italiana (B.-M. Koltès, *Lettere*, Imola, Cue Press, 2022, a cura di S. Casi, trad. di G. Cerruti) comparsa quando già l'articolo era in bozze.

5. *Lettres*, p. 324: «Ho fatto il pieno di immagini per una *pièce* tropicale [...]». L'affermazione è ribadita in una lettera a Nicole appena tornato dal viaggio (p. 327), in cui egli insiste sull'importanza del viaggio nel nord e dell'incontro con gli impiegati del cantiere che sono alla base dei personaggi di Horn e Cal.

6. Lettera alla madre del 22 giugno, 1983, in *Lettres*, p. 469.

ro sotterrati. Ma quali? E si tratta solo di avvenimenti o il corpo a corpo di BMK con sé stesso pertiene anche ad altro?

Partiamo dalle componenti più evidenti. La situazione di *Combat* muove dall'omicidio di un operaio indigeno, in un cantiere dell'Africa occidentale⁷, mascherato maldestramente da incidente sul lavoro da parte del capocantiere, Horn, e da un ingegnere trentenne, Cal, autore del delitto. L'idea scatenante del dramma era nata in Bernard durante il suo soggiorno in Nigeria: siamo nel febbraio del 1978 e il documento più eclatante di ciò è la lettera che egli scrive a Hubert Gignoux. Si tratta di uno scritto che è un autentico capolavoro della letteratura da viaggio: in questa lettera Koltès palesa tutta la sua tensione e i suoi dubbi politici sui rapporti tra le classi sociali e tra paesi sfruttati e sfruttatori. Su due punti intendo quindi richiamare l'attenzione del lettore: su alcuni fatti veri e propri e su alcune riflessioni di ordine politico ed esistenziale che sono da connettersi a quanto da me studiato in passato in merito a *La nuit*. Partiamo dai fatti. Koltès descrive al vecchio amico una sera da lui trascorsa in un club per bianchi in Nigeria, in una zona caratterizzata dalla presenza di numerosi cantieri. Queste pagine sono dotate di un autentico titolo (*Un soir au club*)⁸: la fauna umana razzista e estrema che egli descrive costituisce già indizio del tipo umano che è alla base di Horn e di Cal, ma è la parte che succede alla sua descrizione che deve richiamare adesso la nostra attenzione:

Lo stesso giorno, un Africano era morto al cantiere, schiacciato da un carterpillar. Era stupefacente il loro continuo insistere sul fatto che la faccenda fosse banale, quasi quotidiana, risibile, sana, e provava a quale grado questa piccola società, riunita attorno ad una bevuta, che parlava tanto spensieratamente tra Bianchi, fosse fatta da uomini, duri, consumati, sovrani, tipi veri, insomma.

È evidente che il fatto raccontato, per altro all'ordine del giorno della vita dei cantieri francesi della Nigeria, non può che essere alla base dell'ispirazione di *Combat*. In vari punti Horn si comporta rimarcando l'usualità di simili avvenimenti⁹ e Cal, quando offre una delle sue versioni dell'accaduto, descrive esattamente una dinamica analoga. Vediamola nella traduzione di Saverio Vertone:

7. «Du Senegal au Nigeria» avverte la didascalia introduttiva; cfr. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Les Éditions de Minuit, Paris 1989, p. 7, da cui si cita salvo diversa indicazione (trad. it. in B.-M. Koltès, *Il ritorno al deserto e altri testi*, Ubulibri, Milano 1991 [II ed. 2003, con il titolo *Nella solitudine dei campi di cotone e altri testi*]. A novembre del 2019 è uscito nella collana Arcadia Teatro Libri il primo volume di una nuova edizione del teatro di Koltès che comprende anche *Combat*: cfr. B.-M. Koltès, *Teatro*, volume 1, trad. it di C. Forlani e F. Bergamasco, Arcadia & Ricono, Roma 2019 (il volume 2 è uscito nel 2020 e il volume 3 nel 2021). Non ho avuto modo di consultare tale contributo.

8. *Lettres*, p. 318. Cfr. anche A. Maïsetti, *Bernard-Marie Koltès*, Les Éditions de Minuit, Paris 2018, p. 146.

9. «Che strano. Di solito il villaggio ci manda una delegazione e le cose s'aggiustano velocemente», scena I (p. 11; per i testi di cui esistono traduzioni italiane il numero della pagina è sempre da considerarsi riferito all'edizione originale, salvo diversa indicazione).

Quel tipo Horn, te lo dico io, non era neppure un vecchio operaio: un semplice giornaliero. [...] Dunque lui se ne vuole andare. E io dico: «No, tu non te ne vai». [...] Dico: «No». Proprio come lo dico a te adesso. E allora lui mi sputa ai piedi e se ne va. Mi ha sputato ai piedi, Cal! Due centimetri più in qua e mi arrivava alla scarpa. [...] In quel momento lui cade; stava arrivando il camion e io chiedo ancora: «Ma chi guida il camion? Perché va così veloce? Non ha visto il negro?». E in quel momento, hop!¹⁰

Oltre ad essere identico l'accaduto, è identico anche il tono di Cal che richiama esattamente il distacco e la violenza del mondo dei bianchi nei riguardi dei neri descritti nella lettera a Gignoux. Nel suo monologo Cal deride gli operai di colore scimmiettandoli (*Imitant l'accent nègre*)¹¹ ed in definitiva giustifica la morte e l'occultamento del cadavere dell'operaio con il fatto che ha sputato per terra.

L'aspetto della restituzione del corpo si rivela nodale per tutto il dramma fin dalle prime battute: Alboury, il nero venuto dal villaggio, vuole il cadavere del morto indietro per conto della famiglia e l'immagine del corpo, vilipeso e infine gettato da Cal nell'acquitrino, ritorna ossessivamente a più riprese. Anche in questo caso mi sembra che si debba rinvenire la radice di tale situazione drammaturgica nelle osservazioni del viaggio in Africa dell'autore. La presenza massiccia di corpi abbandonati ai cigli delle strade era stata un'immagine che aveva marcato l'autore nel corso del suo viaggio, una tematica a cui dedica, nella lettera a Gignoux, una vivida descrizione e alcune riflessioni

I bordi delle strade pullulano di carcasse di automobili mai rimosse. Quando il guidatore e i passeggeri sono morti [...], se l'incidente è nelle vicinanze di una città, la polizia cosparge il corpo di un acido che lo riduce ad un mucchietto di cenere e tutto rimane così; se l'incidente ha luogo più distante nella foresta, talvolta un'anima buona di passaggio dà fuoco alla vettura e ai corpi, talvolta ricopre i corpi di foglie di banano; talvolta i corpi restano al sole e si guida in mezzo a regolari apparizioni di corpi gonfi esposti da settimane al sole o agli uccelli predatori¹².

Bernard appare indignato e offeso dallo scempio e dalla dannazione che aspetta le centinaia di persone che muoiono per le strade dell'Africa, appare sconvolto dal fatto che nemmeno nella morte questi uomini possano contare sull'eguaglianza dei diritti e sul riconoscimento di sé come persona. E questa riflessione è per lui di carattere eminentemente politico come dice fuor di metafora nelle righe che seguono immediatamente:

10. Scena III, p. 19, ed. italiana.

11. Cfr. le didascalie pp. 19 e 24 dell'ed. francese.

12. *Lettres*, p. 317. Sul fatto che la centralità del tema del corpo sia originata dai corpi abbandonati che l'autore vede in Africa si intrattiene con approfondite riflessioni A.F. Benhamou, *Koltès dramaturge*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2014, pp. 184 e ss.: oltre all'epistolario la studiosa adopera anche alcune interviste dell'autore in cui egli ritorna su queste tematiche. Sul ruolo del viaggio in Africa per la definizione della coscienza politica e poetica dell'autore cfr. anche Maisetti, *Bernard-Marie Koltès*, cit., pp. 136 e ss.

Quando e come si risveglierà il proletariato africano? Dove sono e che fanno gli studenti, l'intelligenza, i privilegiati non corrotti? Quando e dove nascerà un Lenin che individui il nemico e dia fiducia nella propria forza alla massa sfruttata ed abituata allo sfruttamento fin dal commercio degli schiavi?¹³

Koltès connette senza soluzione di continuità il discorso sulla negazione della dignità del corpo con un discorso politico sulla necessità che il mondo africano – gli sfruttati – trovi un punto di riferimento, prenda coscienza di se stesso e della propria condizione. In apparenza il pensiero espresso dall'autore può sembrare targato di un terzomondismo d'annata: ma, anche se così fosse, quanto è importante sottolineare è come questa riflessione sia l'altro elemento su cui si edifica la concezione del testo che sto esaminando e come ciò diventi materia di una idea stessa di drammaturgia. Infatti dell'episodio dell'*incidente* nel cantiere, Koltès, nel suo dramma, non mette tanto in valore la triste questione dei poveri che muoiono per assicurare il benessere dei ricchi, quanto la questione del corpo. Autentico motivo dominante, questo concetto è dichiarato fuor d'allusione, fin dalla prima battuta del nero Alboury, che è la seconda battuta della *pièce*:

Alboury: io sono Alboury, signore: vengo a prendere il corpo¹⁴.

Da questo momento il tema del corpo negato si fa motivo conduttore e scatenante della situazione drammatica: viene discusso spesso e nella scena IV Alboury racconta al bianco europeo Horn il motivo per cui non può fare meno di riprendere le spoglie del defunto. C'era una nuvola, egli dice, tra lui, il morto e il sole. Per riscaldarsi dal freddo causato da essa, i due si serravano tra loro. Con il passare del tempo la nuvola era salita fino al sole e contemporaneamente i componenti della famiglia erano aumentati:

[...] una famiglia innumerevole, fatta di morti, vivi e nascituri, in cui ognuno era sempre più indispensabile a ognuno, man mano che vedevamo ritirarsi i confini delle terra ancora riscaldate dal sole. È per questo che vengo a reclamare il corpo di mio fratello che ci è stato strappato; perché la sua assenza ha spezzato questa promiscuità che ci consente di riscaldarci; perché, anche se morto, noi abbiamo bisogno del suo calore per riscaldarci e lui ha bisogno del nostro per conservare il suo¹⁵.

13. *Ibid.*

14. La traduzione di Vertone per la Ubulibri è, in generale, molto bella ma qui mi sembra travisi il senso della frase: Vertone traduce «vengo a cercare il corpo» (*je viens chercher le corps*), laddove in francese «*venir chercher*» significa venire a prendere. Il fraintendimento cambia completamente il valore della battuta e del personaggio di Alboury che non sa che il corpo è andato smarrito e non lo scoprirà se non dopo un po' e che sta dicendo che il suo ruolo è appunto di riportarlo alla famiglia. La frase del nero è dotata in originale di una forza asseverativa che l'interpretazione di Vertone, mi pare, smarrisca, oltre al fatto che non si giustifica che lui cerchi qualcosa che in realtà ignora essere scomparso: per quanto ne sa lui, il corpo è lì, al cantiere.

15. Scena IV, p. 24 ed. it. (ed. francese p. 33).

In questo importante monologo si leggono chiare due istanze: il richiamo alla solidarietà di quella che Koltès vede come una omogenea classe che deve assumere coscienza di sé e che è minacciata dalla presenza europea – una nuvola che riduce sempre di più «la terra [...] riscaldata dal sole» –, ed il contemporaneo richiamo a quell'unità e a quella compattezza che egli richiama nella lettera a Gignoux. Sul primo punto, intendo dire sulla minaccia europea, si pensi al 'progetto utopico' di Horn illustrato alla fine della scena IV: tutta la popolazione mondiale ammassata in un'unica città («cette ville, monsieur, couvrirait la moitié de la France [...] dans la partie sud») in modo da avere l'Africa libera: «si sfrutterebbero le ricchezze sue, il suo sottosuolo, la terra, l'energia solare, senza disturbare nessuno»¹⁶. Come si è visto nel mio precedente articolo, Bernard-Marie Koltès attraversa alla fine degli anni Settanta del Novecento una crisi umana proprio riguardo al valore della sua professione di scrittore in rapporto alla condizione di quell'umanità marginale che è al centro del suo interesse. Mi pare che cominci ad emergere con chiarezza come in *Combat* egli, come già aveva fatto con la *Nuit*, intenda proporre una sintesi tra i valori della drammaturgia, cioè sul mestiere di drammaturgo, e la propria riflessione politica che è allo stesso tempo esistenziale. Egli attribuisce ad Alboury, per mezzo di immagini, le idee che erano sorte in lui nel vedere la negazione dei valori umani nella sua esperienza africana, in particolare se leggiamo la lettera a Gignoux. Se nella realtà africana egli aveva visto il totale disinteresse e l'annullamento letterale e fisico delle spoglie dei defunti, annullamento della persona, del suo essere, nel testo disegna Alboury come un uomo che ha come solo scopo il recupero del corpo del *frère* defunto: quest'atto è alla base di un'autentica rivendicazione di unità solidale che si fa coscienza di sé rispetto all'arroganza degli europei che cercano di corromperlo a più riprese e si scontrano però con la sua incrollabile abnegazione alla missione che ha assunto. Per altro nel periodo in cui Bernard scrive *Combat* si verifica un episodio che mostra, io credo, quanto la tematica della relazione tra vivi e morti fosse presente nella sensibilità del drammaturgo¹⁷: Koltès scrive il dramma in buona parte durante un soggiorno in Guatemala. Il primo di novembre, alla vigilia della festa dei morti, egli descrive alla madre la propria giornata e dice: «Stasera, sono tornato a casa con il pieno di idee nuove per la mia *pièce*». Tra gli episodi che egli descrive ce n'è uno da sottolineare: Bernard ha assistito alla festa dei morti in un cimitero. Tra le danze e le musiche, questo episodio lo concilia con l'idea della morte e con il rapporto con quel luogo dell'assenza che è il cimitero e lo spinge a non pensare la morte come assenza ma come una forma diversa di presenza.

Già da queste prime analisi si delinea il processo di intervento poetico che Koltès opera sulla realtà: le osservazioni che egli compie nel corso dei suoi viaggi, del viaggio in Africa così come in America Latina, si trasformano e assumono un

16. Scena IV p. 35 ed. francese.

17. Sul rapporto tra vivi e morti nella drammaturgia di Koltès da leggere J.M. Privat, M. Scarpa, *Combat de nègres et de chiens ou les fantômes de l'Afrique*, in A. Petitjean (a cura di), *Bernard-Marie Koltès: Textes et Contextes*, Université Paul Verlaine, Metz 2011, pp. 311-312.

aspetto coerente con le ipotesi drammaturgiche dell'autore. Le necessità esistenziali, gli interventi di carattere politico, le osservazioni sugli avvenimenti drammatici a cui lui assiste, diventano le motivazioni, le situazioni di un testo che però è altra cosa da un semplice lavoro sul colonialismo come lo stesso Koltès tiene a sottolineare in un'intervista¹⁸: non è nemmeno, egli dice, un testo sull'Africa. È un testo su un luogo visto con gli occhi di un viaggiatore: nell'intervista dedicata alla messinscena di *Combat*, l'autore cita espressamente il suo mese nei cantieri africani come origine dell'ispirazione, ma afferma con forza la soggettività della propria esperienza e della scrittura. Tuttavia i margini di questa soggettività sono, mi sembra, quelli che ho tracciato: gli episodi alla base del lavoro sono quelli che ho individuato, che subiscono per l'appunto la trasformazione poetica che abbiamo visto: il bianco Koltès, consapevole della propria alterità, nutre Alboury della materia della propria personale lacerazione politica ed esistenziale, gli regala quella motivazione che egli vorrebbe rintracciare nel 'proletariato africano'.

A questo punto, per completare la mia indagine, credo sia importante approfondire ulteriormente due linee che ritornano in quanto ho osservato: da una parte quella dell'alterità e dell'opposizione *Noirs-Blancs*, dall'altra quella della costruzione e della concezione del luogo. Parto dal primo punto.

Fin dall'infanzia Bernard aveva coltivato l'amore per l'Africa¹⁹ e la propensione all'incontro con gli altri. L'analisi della documentazione su cui mi rifaccio maggiormente rivela che, nell'Africano, Koltès vede al contempo l'altro e colui che suscita l'impeto alla solidarietà umana, ma vi vede anche l'elemento paligenetico che può rivoluzionare quella società che il comunista Bernard reputa marcia. Di questo egli è ben consapevole tanto da affermarlo pubblicamente al tempo di *Retour au désert* in una delle sue sorvegliatissime interviste:

In merito alla presenza di Neri e Arabi nei miei lavori teatrali, mi sembra così evidente! [...] Il solo sangue che ci arrivi, che ci nutra un po', è il sangue degli immigrati. Cominciamo a riconoscerlo oggi; bisogna riconoscerlo ancora di più [...]. Il sangue nuovo nasce da questa presenza di Neri ed Arabi²⁰.

La tematica della negritudine e dell'altro è diffusa anche nei pensieri 'privati' che Bernard consegna alle lettere ed è centrale in *Combat* sia nel rapporto tra Horn e Cal verso Alboury, sia, e in modo più enigmatico, in quello tra Léone, la donna appena giunta da Parigi per sposare Horn, e il nero. Il punto è che mentre i due uomini si negano del tutto ad un'ipotesi di conoscenza²¹ dell'altro, ma considerano

18. Cfr. B.-M. Koltès, *Une part de ma vie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1999, p. 11.

19. Tra i personaggi che avevano un ruolo nella formazione del giovane c'era senza dubbio lo zio missionario (cfr. *Lettres*, p.40) e le lettere inviate alla madre durante un suo viaggio in Togo testimoniano un interesse ed una fascinazione per il mondo africano che saranno poi confermate nei viaggi della maturità (cfr. *ivi*, pp. 30 e ss.). Sul tema cfr. F. Bernard, *Lettres, Koltès à la lumière de la correspondance*, in Petitjean (a cura di), *Bernard-Marie Koltès*, cit., pp. 170 e ss.

20. Koltès, *Une part de ma vie*, cit., pp. 126-127.

21. Cfr. scena XIII, p. 86: «HORN: lei è uno coriaceo, Alboury, me ne rendo davvero conto. Non

la relazione con Alboury e gli altri Africani solo in termini di sopraffazione (o violenza o corruzione economica)²², Léone è marcata da un percorso del tutto differente di indagine dell'altro che va, seppur rapidamente, riassunto per rintracciare i motivi scatenanti che vi soggiacciono. La donna percorre, nel procedere della vicenda, un cammino di progressiva espropriazione di sé che la conduce, tragicamente, ad un tentativo di appropriazione di una nuova identità. Molto acutamente Jean-Marie Privat e Marie Scarpa hanno letto tale progresso del personaggio nei termini di un autentico percorso iniziatico²³: Léone si provoca una vera e volontaria trasformazione fisica²⁴, così come, seppur nell'ultima stesura del testo in forma ambigua²⁵, si congiunge sessualmente con Alboury, consumando con il nero quelle nozze che invece restano in bianco con l'europeo e colonialista Horn. È infine molto importante sottolineare come la donna, nel corso del monologo che pronuncia nella scena del primo incontro con Alboury, costruisca un curioso ponte di comunicazione tra lei e l'uomo:

Sono così contenta che lei non sia francese né niente del genere; eviterà che mi prenda per una cogliona [pour une conne]. D'altronde neanche io sono propriamente francese. Mezza tedesca e mezza *alsaziana*²⁶.

92 E infatti la donna, espropriandosi della propria identità francese si rivolge, in modo estraniante, all'Africano in tedesco, a volere sottolineare, io credo, la volontà di cancellare la lingua dei colonialisti e a volere rimarcare la propria non appartenenza a quel mondo. E così, parimenti, si approssima al nero, cancellando la propria identità linguistica e culturale, oltre che fisica, attraverso la mutilazione finale. Un effetto amplificato dalla scena IX, in cui nel dialogo tra i due, l'uomo si esprime in ouolof e la donna risponde in tedesco, citando *Il re degli elfi* di Goethe²⁷ e cercando un campo di reciproca estraneità che li congiunga per opposizione:

sono uomo per lei, io. Qualsiasi cosa io dica, qualsiasi gesto io faccia, qualsiasi idea io abbia, anche se io le parlo col cuore in mano, lei non vede in me che un bianco ed un padrone». Nonostante Horn mostri consapevolezza di questo solco, egli lo attribuisce ipocritamente ad Alboury, per quanto per tutto il tempo il bianco non faccia altro che negarsi all'ascolto delle ragioni del nero e creda di potere risolvere tutto con una tangente in danaro.

22. Cfr. scena IV: «Alboury: no, non è questo che voglio; io voglio riportare il corpo alla sua famiglia. Horn: dite loro questo: darò centocinquanta dollari alla famiglia. A lei gliene darò duecento, solo per lei» (p. 28). Il disagio di Koltès in rapporto all'atteggiamento colonialista degli Europei e al loro modo di trattare la popolazione di colore è dichiarato a chiare lettere anche nella lettera alla madre del 6, febbraio, 1978 (cfr. *Lettres*, p. 310).

23. Privat, Scarpa, cit., *Combat*, pp. 308-309.

24. Attraverso i cocci di vetro di una bottiglia si incide degli sfregi sul viso che hanno la funzione di autentiche ferite iniziatiche verso la sua nuova vita in quanto donna di Alboury, che lei vagheggia.

25. Sulle differenti versioni della scena XI cfr. Benhamou, *Koltès dramaturge*, cit., pp. 140 e ss.: l'autrice analizza la prima e l'ultima versione della scena: influenzato dall'intervento di Chéreau, il dramaturgo sfuma fortemente gli aspetti che alludono ad una relazione sessuale tra la donna e Alboury.

26. Scena VI, p. 43, corsivo mio.

27. Bisogna sottolineare che nell'edizione italiana (Koltès, *Il ritorno al deserto*, cit.) è avvenuto un, credo causale, taglio di battute: a p. 38 della traduzione di Vertone mancano infatti due battute:

Léone cancella due marcatori di identità, aspetto e lingua-cultura, proponendosi come un personaggio sospeso tra due mondi di confine. La donna è un personaggio liminale e va sottolineato che la liminalità, è noto, è proprio la condizione del passaggio iniziatico, quella condizione che hanno individuato Privat e Scarpa. La volontà di trasformazione e di compenetrazione nella negritudine si evidenzia nel monologo della scena XV, giusto la scena che precede il momento in cui lei, fissando la tenebra nel punto in cui è scomparso Alboury, si sfregia il viso con il vetro incidendo sulle sue guance «les marques scarifiées, semblables au signe tribal sur le visage d'Alboury»²⁸.

Alboury, è forse perché ho la sfortuna d'essere bianca? Eppure, lei non può sbagliarsi su di me, Alboury. Non sono veramente un Bianca, no. Sono già talmente abituata ad essere quello che non bisogna essere, io: non mi costa niente essere negra in aggiunta a questo. Se è per questo, Alboury, la mia bianchezza, ci ho già sputato sopra da tempo, l'ho buttata via, non ne voglio sapere. Allora, se lei non mi vuole più... (*Un tempo di pausa*). Oh nero, colore di tutti i miei sogni colore del mio amore! Lo giuro: quando tornerai a casa, verrò con te: quando ti vedrò dire: casa mia, dirò: casa mia²⁹.

Fin qui Léone. Ma chi è veramente questo personaggio o per meglio dire, da dove arrivano i temi che la sua funzione espleta nella complessa struttura drammaturgica di questo testo?

Posto che è evidente che non ci troviamo minimamente, in una prospettiva profonda, di fronte ai deliri di una donna innamorata, proviamo a concentrarci sui tre aspetti che sono venuti fuori dall'analisi: 1) lei è un personaggio di confine; 2) la questione della lingua; 3) la fascinazione erotica come forma di conoscenza. Io credo che si possano individuare precise coincidenze biografiche e di pensiero che mostrano come Bernard-Marie Koltès abbia trasferito in questa figura femminile tratti della propria personalità e della propria posizione riguardo alla questione del rapporto con l'Africa e con l'alterità in generale. Abbiamo visto che Léone si colloca dichiaratamente come personaggio di confine: un po' tedesca e un po' alsaziana. Come è noto, lo stesso Koltès era alsaziano, seppur di lingua francese, e giocare sulla propria identità, fin dalla metamorfosi del proprio nome, è una pratica che adoperava di continuo: nelle lettere è Bernard per la famiglia, Bernard-Marie per gli amici più recenti, Manu per Madeleine Comparat e per Rasta e Momo, due amici senegalesi³⁰ e, come ho argomentato altrove³¹, nelle interviste ama costruire un

«ALBOURY (*dopo una pausa*): Dégguloo ay yuxu jigéen?, LÉONE: Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht? (Padre, non hai visto il re degli Elfi?)».

28. Scena XVI, p. 96.

29. Scena XVI, p. 92.

30. Cfr. le loro dichiarazioni riportate da B. Salino, *Bernard-Marie Koltès*, Stock, Paris 2009 pp. 161-162. Sul tema cfr. anche la più recente e ben documentata biografia di Arnaud Maïsetti, *Bernard Marie Koltès*, cit., p. 196, in cui l'autore si intrattiene efficacemente sul legame familiare e solidale dell'autore con i due, legame in cui egli fonde «le plan mystique et politique».

31. Marinelli, *La notte di Koltès*, pp. 57 e ss.

personaggio che spesso non corrisponde alla realtà, inventando una differente *persona*. Si aggiunga a ciò che il viaggio come forma di crescita, di passaggio, di cognizione profonda di sé in rapporto all'altro, è una tema che permea una parte imponente del suo epistolario³². Questi aspetti si connettono proprio alla tematica della lingua che in *Combat* emerge con tanta evidenza. Partiamo di nuovo dalla lettera a Gignoux, che, mi sembra sempre più evidente, è uno dei documenti che meglio descrive le condizioni umane e poetiche in cui è maturato il testo. Bernard descrive all'amico più anziano la sua giornata, in mezzo al campo circondato da filo spinato e buganvillea su cui tornerò in conclusione.

Eccoti qui, condannato [...] a subire qualche pagina di incoerente chiacchiericcio [...]; chiacchiericcio del quale la sola scusa che io possa proporti è l'estenuante mutismo al quale io sono forzato qui- non tanto l'ostacolo della lingua, che è uno dei piaceri dello straniero a cui io sono più legato, ma piuttosto quello di parlare la stessa lingua (grammatica e vocabolario) dei neo-colonialisti con i quali sono mescolato, e, a causa di ciò, di non potere aprire la bocca... essendo il vocabolario e la grammatica il solo terreno che ci sia comune³³.

94 Koltès si trova coinvolto in una peculiare dissociazione concernente la lingua: se gli Africani sono altri da lui perché non condividono il francese, i francesi lo sono perché non condividono che questo e così lo scrittore si trova a vivere al riguardo una doppia estraneità, il parlare francese gli causa una duplice lacerazione³⁴. Inutile dire che lui vorrebbe sentirsi più vicino agli Africani, ma in realtà sa di essere lontano da entrambi. Fa riflettere il fatto che proprio mentre Bernard compone *Combat* in Nicaragua, torni sul tema della lingua scrivendo a Madeleine del rapporto tra solitudine ed estraneità linguistica³⁵, il che induce a pensare che tutta la tematica che Léone sviluppa nel testo, nasca dalle sensazioni di viaggio di Koltès che subiscono una lunga riflessione, che parte dalle lettere per arrivare alla maturazione nella scrittura del dramma, in cui il drammaturgo le trasforma e le rielabora come dato essenziale del personaggio della donna.

L'ultimo aspetto concerne la fascinazione erotica, da intendersi come tensione di conoscenza, di incontro, come autentica dimensione euristica verso l'*altro*. Sempre la lettera a Gignoux è un osservatorio privilegiato, in particolare perché è evidente che si costituisce come una testimonianza in presa diretta della nascita di *Combat*. In questo scritto è presente una lunga descrizione della traversata del fiume Niger in piroga dell'autore. Egli si ritrova solo con il rematore di colore e questo episodio viene descritto smontando ironicamente tutti i luoghi comuni

32. Cfr. tra gli altri M. Protin, *Les voyages forment-ils l'écriture?*, in Petitjean, *Bernard-Marie Koltès*, cit., pp. 207-218 (in particolare, su *Combat*, pp. 207-211).

33. *Lettres*, p. 312. Cfr. soprattutto le riflessioni di Maïsetti, *Bernard-Marie Koltès*, cit. p. 165.

34. Koltès aveva già accusato l'idea dell'estraneità legata alla lingua dieci anni prima, durante il suo primo viaggio negli USA (ivi, p. 80).

35. Ivi, p. 350: «Ho dei momenti di grande solitudine (non una parola in francese dalla mia partenza, eccetto una sera e ciò crea degli effetti strani nei pensieri interiori...) e dei momenti fantastici».

francesi sull'esotismo africano del tipo «*Tintin in Congo*»³⁶ e proponendo invece una sottile riflessione sullo sguardo come strumento di indagine dell'uno verso l'altro. La tensione politica di Koltès si perde e si fonde in un momento di *rêverie* erotica che trascina Bernard a dire: «sono così tentato di riconoscere la superiorità della razza nera sulla razza bianca», salvo poi spazzare via questa tensione («tutta 'sta storia è solo roba di sesso [tout cela, c'est des histoires de cul]»)»³⁷. Non una parola passa tra i due ma ogni ipotesi di comunicazione, di scambio umano, è dato dal contatto dello sguardo, una tensione di conoscenza dell'altro che è dichiarata entro una tensione di marca erotica, ma in un quadro in cui le due tensioni, eros e conoscenza³⁸, si intrecciano, si confondono tra loro, allo stesso tempo entrambi mezzo e fine.

Nel testo quella che Koltès liquida come storia di sesso ritorna a parti modificate, questa volta incarnata dalla tensione di Léone verso Alboury: vi riconosciamo la loro incomunicabilità linguistica, la tensione erotica tra loro, (che causa per altro l'ira di Horn), la tensione di Léone che rinnega il mondo dei bianchi per cercare di assumere una nuova identità da nero. Mi pare che si evidenzi la volontà dell'autore di comporre numerosissime tensioni che gli appartengono, costruendo un personaggio che, oltre ad avere una funzione drammaturgica importante nella relazione tra i tre personaggi maschili³⁹, possa rendere accettabili e leggibili al pubblico le tensioni che sono presenti nello scrittore e che sono più semplici da teatralizzare se attribuiti ad una donna, così da non distogliere la comprensione e l'attenzione del pubblico verso una «histoire de cul». Così come per Bernard, anche per Léone l'Africa rappresenta un percorso iniziatico di trasformazione⁴⁰, necessario per la declinazione della sua voglia di conoscenza nell'altro: una conoscenza che si configura come annullamento totale di sé per finire quasi per assumere i connotati dell'altro, annullandosi dal punto di vista fisico e da quello linguistico-culturale. E così come Léone dichiara ad Alboury di non potere essere veramente considerata una bianca e proclama la propria bruttezza di fronte alla bellezza delle donne africane⁴¹, Koltès – seppur con una dose di dichiarato autocompiacimento ed ironia – dichiara la «supériorité» dei neri sui bianchi, ribaltando, in modo provocatorio, i luoghi comuni razzisti che ascolta durante il suo soggiorno e che sono, come si è visto, alla base delle posizioni e dei personaggi di Horn e Cal. Questo ribaltamento di identità e tali osservazioni presenti nelle lettere, sono gli elementi, il materiale su cui Koltès costruisce il suo lavoro. In quest'ottica è evidente che la donna ha il compito ed il ruolo di mettere in luce gli aspetti che sortisco-

36. Ivi, p. 313.

37. *Ibid.*

38. Cfr. anche *Lettres*, p. 310, in cui leggiamo una lettera alla madre, in cui Bernard evidenzia il disagio che prova nel percepire una barriera comunicativa tra lui e la gente del luogo di cui denuncia la difficoltà a liberarsi.

39. Cfr. Benhamou, *Koltès dramaturge*, cit., p. 143.

40. Sul ruolo dell'Africa come momento di svolta nella vita artistica di Koltès cfr. Protin, *Les voyages*, cit., p. 210.

41. «Les femmes d'ici doivent être si belle. Oh, que je me sens laide» (*Combat*, p. 51).

no dalle osservazioni stesse dell'autore e dunque svolge la sua funzione nel testo, mostrando i temi della necessità di una comunicazione ingenua, al di là della prevaricazione della lingua francese, verso un codice che è un codice del corpo, dello sguardo o dell'amplesso e che quindi fonde la necessità della comunicazione e della conoscenza con la tensione erotica: lo stesso autore aveva dichiaratamente affidato a Léone il ruolo di ponte tra il mondo dei Bianchi e quello dei Neri⁴². Così come Bernard prende coscienza di questi temi durante il suo viaggio nigeriano⁴³ e quindi ne esce trasformato, per Léone l'esperienza dell'Africa è un viaggio iniziatico e di trasformazione, metamorfosi, nel suo caso necessaria ma impossibile, laddove la totale metamorfosi e il totale oblio di sé non sono attuabili e costituiscono la condizione quasi tragica di fronte alla quale il personaggio si viene a trovare. La sovrapposizione tra l'autore e il personaggio appaiono molto evidenti, Koltès attribuisce a Léone⁴⁴ la condizione del desiderio come strategia di conoscenza e la utilizza per denunciare la difficoltà dell'incontro con *l'altro* che è un tema di riflessione molto vivo in quei primi mesi del 1978⁴⁵ in cui concepisce *Combat*. Egli adopera lo stratagemma drammaturgico di volgere al femminile il personaggio, il che consente al pubblico una lettura ed una fruizione più evidente di certi temi specifici, che viceversa sarebbero stati oscurati e devianti dalla tematica omosessuale che in questo testo l'autore non aveva intenzione di affrontare, o quanto meno non in maniera diretta⁴⁶.

L'ultimo versante che intendo trattare concerne la questione del luogo: è necessario capire in che misura il luogo⁴⁷ reale si trasforma, all'interno del testo, in spazio teatrale, quale sia il significato ed il lavoro che mette in relazione tre componenti organiche tra loro: la realtà, lo spazio mentale del drammaturgo e lo spazio materiale del teatro. Può essere utile partire dalle notazioni teoriche del Koltès già maturo, dei primi anni Ottanta, per poi tornare indietro alle asserzioni in presa diretta, senza filtri, che derivano sempre dall'importante *corpus* epistolario. Esiste uno scritto molto importante in cui BMK si sofferma a riflettere sul rapporto tra il teatro materiale e la vita e sul rapporto tra scrittura del testo e sua realizzazione:

42. B.-M. Koltès, *Un hangar, à l'ouest*, in Id., *Quai ouest*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985, p. 115.

43. Cfr. anche *Lettres*, p. 310.

44. Sul tema dell'indifferenziazione sessuale nei personaggi di Koltès e sulla fluttuazione di genere nelle loro caratteristiche bisogna leggere le interessanti riflessioni di Benhamou, *Koltès dramaturge*, pp. 104 e ss.

45. Abbiamo certezza in merito al periodo di concezione e gestazione del dramma grazie ad una lettera del giugno 1978 indirizzata ad Évelyne Invernizzi. Cfr *Lettres*, p. 331.

46. Rimane comunque plausibile leggere una tensione omoerotica nella relazione tra i personaggi di Horn e Cal.

47. Su questo tema utile Benhamou, *Koltès dramaturge*. In diversi punti l'autrice osserva gli aspetti simbolici del luogo nella scrittura di Koltès (cfr. p. 33-37), così come il suo legame con la pratica e il suo rapporto con Richard Peduzzi (p. 42). Analogamente è interessante da leggere la parte della biografia della Salino in cui si parla dei viaggi in Nigeria di Chéreau e Peduzzi con l'autore alla ricerca di elementi utili alla costruzione dello spazio dello spettacolo. Cfr. anche Maisetti, *Bernard Marie Koltès*, cit., p. 217. Sulle prove dello spettacolo interessanti e molto documentate le pp. 218 e ss. di questo che appare ad oggi il miglior saggio biografico su Koltès.

Un hangar, à l'ouest. Qui Koltès afferma, tra l'altro, due concetti importanti per il percorso del mio studio: 1) il teatro è il contrario dichiarato della vita⁴⁸; 2) all'interno di questa dichiarazione palese di artificialità «non sono la forma del luogo (*lieu*), la scenografia (*décor*), che fanno la differenza, è l'uso che se ne fa e la loro funzione»⁴⁹. In questa misura Koltès reclama a chiare lettere la qualità specifica del teatro inteso come rapporto tra la scrittura dell'autore e la realizzazione del regista: «[...] è proprio la considerazione del tempo e dello spazio che è la grande qualità del teatro. [...] il teatro ci tiene con i piedi per terra (pèse de tout notre poids sur le sol)»⁵⁰. L'autore deve essere consapevole nel lavoro di scrittura di questa relazione e deve usare questi strumenti con l'intento di costruire questo mondo alternativo: la scrittura drammatica travalica la semplice dimensione della letteratura per proporre uno spazio letterario che non può non commerciare continuamente, nella propria declinazione, nella struttura stessa del proprio codice, con le condizioni materiali. Ma quale percorso segue Koltès nella scrittura di *Combat*?

Leggiamo la parte della lunga didascalia iniziale consacrata alla descrizione dei luoghi (*Lieux*):

Il campo (*cité*), circondato di palizzate e torrette, dove vivono i quadri dirigenziali e dove è ammassato il materiale:

Un ammasso di buganvillea; una camionetta sistemata sotto un albero;

Una veranda, tavolo e sedie a dondolo, whisky;

La porta socchiusa di uno dei bungalow;

Il cantiere: un fiume lo attraversa, un ponte incompiuto, in lontananza un lago [...].

L'analogia tra i luoghi descritti e quelli che Bernard ha frequentato nel suo viaggio in Nigeria è indiscutibile, come mostra questo passo della lettera a Gignoux:

La sola immagine che mi rassicura un po' è quella della passeggiata serale, in cui io cammino da solo nel recinto del campo chiuso da filo spinato ad altezza d'uomo, sotto le siepi di buganvillea, passando rasente talvolta ad un'ombra accovacciata [...]⁵¹.

Nel dramma lo spazio chiuso è un segno palese della separazione umana ed esistenziale tra i due mondi (Bianchi-Neri) che si incrociano senza incontrarsi realmente, ma rimanendo per l'appunto separati, se si eccettua il ruolo di Léone, di cui si ragionava nelle pagine precedenti. Bernard denuncia lo stesso sentimento di isolamento che si concretizza proprio nello spazio recluso, da filo spinato e siepi di buganvillea, esattamente come nella *pièce*. Il campo è protetto da filo spinato e guardie, esattamente come quello della finzione: eppure questi due accorgimenti

48. Koltès, *Un hangar à l'ouest*, cit., p. 119.

49. Ivi, p. 120.

50. Ivi, p. 121.

51. *Lettres*, p. 312.

di protezione provocano in Bernard un sentimento del tutto contrario a quello della protezione, come l'autore confida a Gignoux poche righe dopo:

Non sono il filo spinato, alzato ad altezza d'uomo, e le guardie armate all'ingresso del campo che, la sera, mi rassicurano⁵².

La percezione che del cantiere africano aveva avuto l'autore, si trasforma nella scrittura in uno spazio simbolico che presenta in termini concreti le tensioni più urgenti del testo: per concretizzarle egli coglie degli elementi della realtà e talvolta li estremizza per rendere ancora più patente il loro valore. Così avviene per il filo spinato (*barbelés*) che nel testo diventa una vera e propria palizzata munita di torrette, così avviene per la buganvillea che finisce per essere un protagonista visivo della drammaturgia, il luogo stesso in cui avvengono gli incontri liminali tra Léone e Alboury, il luogo scuro in cui il nero si nasconde⁵³ e compare, proprio come fosse uno spirito che viene da un altro mondo. Un ruolo non trascurabile lo riveste il lago che egli pone al fondo della scena immaginata. Come si è visto, buona parte delle riflessioni che Bernard aveva compiuto sull'Africa e sulla difficile tematica dell'incontro con l'altro da sé, erano nate nel corso della lunga traversata in piroga, da essa avevano avuto origine e non va dimenticato che il testo viene scritto dall'autore a San Pedro La Laguna, un meraviglioso villaggio del Guatemala che si trova sulle rive del lago Atitlan. Il luogo in cui scrive ha un'influenza determinante in Koltès⁵⁴: così come il sentimento di estraneità linguistica lo porta a rinnovare il proprio rapporto con il francese, il luogo fisico e le sue atmosfere influenzano la costruzione dello spazio mentale. Il lago nel dramma diventa un luogo determinante che anima la *rêverie* di Léone. Nella scena del primo incontro tra Alboury e la donna, il lago rappresenta un evidente tratto di unione tra la vita precedente dell'europea e la nuova vita africana verso cui lei manifesta un'urgente tensione:

Conosco un lago sulle cui rive ho passato una vita, di già, e mi torna spesso, nella testa. (*Mostrandogli un fiore di buganvillea*). Questo qui non lo si trova se non nei paesi caldi, non è vero? Eppure li ho riconosciuti, pur venendo da lontano, e cerco il resto, l'acqua tiepida del lago, i momenti felici.

In occasione della sua passeggiata notturna Léone si sofferma su due elementi del luogo, il fiore e il lago, che incarnano evidentemente la sua tensione verso l'Africa, la sua volontà di congiungere il luogo nuovo con il suo vissuto precedente, come si trattasse di due fasi dello stesso percorso. Due elementi, questi, che sono presenti con forza nelle osservazioni del viaggio che è palesemente alla radice del

52. Ivi, p. 313.

53. Riflessioni sistematiche sulla dicotomia oscurità-luce in Koltès si leggono in Benhamou, *Koltès dramaturge*, cit., pp. 109 e ss. (pp. 109-115 su *Combat*).

54. Lo si evince, io credo, dalla lettera che Bernard scrive all'amica Nicole il 5 ottobre, 1978, in cui le descrive le 'mirabilia' del luogo e le annuncia che qui si fermerà per scrivere la *pièce*: *Lettres*, p. 367.

testo: la passeggiata notturna della donna finisce per somigliare molto, nel quadro della metamorfosi mimetica, a quella dell'autore stesso. Essi osservano entrambi gli stessi dettagli: dei fiori tipici dei paesi caldi, un'ombra (Alboury) che si muove nascosta tra essi, con cui Léone cerca il contatto⁵⁵, quell'esigenza dell'incontro autentico che Koltès stesso ha più volte espresso e che emerge proprio dalla contrapposizione tra la sua passeggiata serale in solitudine e la sua volontà di incontro. Questa tensione dell'incontro è dichiaratamente raccontata da Bernard a Gignoux a proposito della sua *promenade*, in un episodio che mi pare l'ultimo dettaglio speculari tra la sua condizione e quella del personaggio suo *alter ego* del dramma:

E nella passeggiata serale infine, la cosa più esaltante è l'incontro silenzioso, di minuto in minuto, dell'ombra di un giardiniere accovacciato per terra, immobile, la fronte inclinata, nel mentre che le ali immense degli sparvieri volteggiano senza requie al di sopra di macchie, rosse, nel cielo⁵⁶.

L'ombra a cui accennava nelle righe precedenti della lettera, in un passo carico di ambiguità, è ora mostrata al suo lettore in un procedimento che si ripresenta nel dramma mutato dalle esigenze della scrittura drammatica, fatta di spazio e di tempo. Sotto il cespuglio di buganvillea, Léone-Bernard scorge l'ombra di Alboury, un'ombra che è l'elemento che rompe la solitudine della passeggiata della donna: un'ombra che scompare immediatamente nella scena VII al momento in cui l'europeo Cal ricompare sulla scena, spezzando il tentativo della donna. Allo stesso modo Bernard denuncia l'impossibilità di stabilire un contatto nel contesto europeo come racconta alla madre nella lettera inviata da Ahoada il 6 febbraio del 1978⁵⁷ e vagheggia questo contatto in incontri con personaggi che rimangono descritti con i connotati sfumati delle ore notturne.

Esiste un altro piccolo episodio che subisce nel testo una distorsione che credo significativa e che riguarda il ritorno di Bernard in Francia, quando aveva già deciso di scrivere un testo che si basasse sulla sua esperienza in Africa, come mostra la lettera a Madeleine del 15, febbraio, 1978 dal cantiere Dumez, il luogo in cui il drammaturgo ha fatto il «pieno di immagini»⁵⁸ per la sua *pièce*. L'episodio riguarda un inspiegabile incidente occorso all'autore a Lagos, poco prima di partire, al momento in cui si era trovato precipitato ed immerso nelle fognie («les égouts»)⁵⁹. Egli definisce l'episodio «une immense métaphore», senza chiarire di cosa. Quello che però è interessante è che riservi lo stesso trattamento al colonialista Cal, nella scena in cui egli è alla ricerca del corpo del nero morto, proprio nella fogna in cui si immerge, senza ricavarne nulla.

55. Sul concetto di contatto in Koltès, cfr. Marinelli, *La notte di Koltès*, cit., pp. 63 e ss.

56. *Lettres*, p. 321.

57. Ivi, p. 310: «Muoi sempre di vergogna quando ci si trova invitati dagli europei, con tutta una serie di lacché nigeriani trattati come ti puoi immaginare».

58. Ivi, p. 324.

59. Ivi, p. 326.

Toubab, cagnolino mio, [...] hai sentito qualcosa? Lui rizza il pelo, abbaia un po' e salta nella fogna (*égout*). Mi dico: ha sentito qualcuno. Lo seguo. Ma, padrone, non ho trovato niente a parte la merda, padrone. Eppure l'avevo buttato là, ma si vede che se l'è squagliata. Non posso farmi tutti i corsi d'acqua della regione e setacciare il lago per ritrovare questo cadavere, padrone⁶⁰.

Anche in questo caso Koltès usa l'acqua che ha citato nel *décor* della didascalia, ma ne fa una sorta di inversione parodica, il lago, che per Léone, è unione tra il passato e il nuovo presente della condizione che lei cerca di raggiungere, diventa una fogna piena di merda. Nella stessa acqua che inghiotte il corpo dell'operaio nero, alla fine finisce per impantanarsi Cal, come obbedendo ad una maledizione che lo trascina in quel fango in cui lui ha voluto gettare ed annullare la sua vittima. In entrambi i casi si tratta quasi di uno spazio mitico, acqua che traghetta verso un'altra condizione: Léone nel tentativo di metamorfosi nella negritudine, Cal nell'esatto contrario. Anche lui cerca il nero, ma cerca il corpo che ha ucciso, per riconsegnarlo ad Alboury e tornare alla situazione di segregazione che lui ed Horn auspicano dichiaratamente. Per quanto Cal lo rifiuti, è questo bagno quasi rituale che lo getta in uno stato di profondo smarrimento: «perché sono punito, vecchio, che ho fatto di male?» urla a Horn. Il bagno nella fogna traghetta Cal verso una condizione ancora più bestiale e violenta, che però è solo il segno del suo smarrimento:

Sei tu il capo, padrone, sei tu il boss, capo. Tu devi dirmi ora che cosa devo fare⁶¹.

Come si vede, quindi, il drammaturgo compie nei confronti del luogo un procedimento analogo e intrecciato a quello che opera sui personaggi⁶². Parte da luoghi del tutto concreti e reali, li trasforma e li manipola per attribuire loro una dimensione simbolica che sia leggibile dal regista, colui cioè che connette lo spazio letterario a quello della scena e dallo spettatore che ne fruirà: tale manipolazione pone una stretta relazione tra personaggio e luogo, così come tra il luogo reale e la sua rilettura nello spazio definito dall'invenzione drammaturgica che deve essere considerata da chi poi si occuperà di porre tale rapporto nello spazio fisico del teatro. In questa misura si spiega il passaggio che BMK opera tra luogo reale, luogo della composizione drammatica, luogo della concreta messinscena. La mediazione della scrittura finisce per essere il ponte attraverso cui si realizza l'ipotesi che in termini teorici egli pone nello scritto *Un hangar à l'ouest*: l'uso dello spazio e del

60. Scena XII, p. 75.

61. Scena XII, p. 74.

62. Una menzione a parte meriterebbe la presenza massiccia in scena del whisky e di personaggi che lo bevono: cfr. tra gli altri momenti scena XIII, pp. 86 e ss, ma soprattutto il punto in cui Horn ne passa una bottiglia a Léone e lei, dopo avere bevuto, si ferisce il volto, gesto iniziatico, proprio spaccandola e sfregiandosi la faccia con il vetro. Nella lettera a Gignoux, Koltès menziona la sua presenza tra i bianchi e di averne bevuto un bel po' (cfr. *Lettres*, p. 319), il che mostra che la sua presenza nel testo nasce da una suggestione reale che viene trattata tanto da farne un'essenziale *ficelle* drammaturgica.

luogo sono nodali nella costruzione di quell'altro dalla vita che è il teatro, ma che dalla vita colgono il principio originario che diventa altro attraverso la costruzione dell'artificio del teatro. Questo scambio nella costruzione immaginifica dello spazio tra realtà, creazione drammaturgica e messinscena, si declina in parte assai rilevante per mezzo delle didascalie che, nel caso di questo testo, non sono minimamente concepite, né redatte, come semplici istruzioni di servizio⁶³, ma costituiscono un consapevole elemento creativo nel percorso di scrittura con cui il fruitore, che sia egli lettore o regista o attore, deve misurarsi al pari del resto del testo. Questa idea è chiaramente espressa dall'autore in almeno un punto della sua corrispondenza, al momento in cui scrive alla propria agente tedesca Stefani Hunzinger, che pensava ad un'emissione radiofonica di *Combat*: egli reclama la necessità, in assenza dell'immagine, di assegnare ad un attore la lettura delle didascalie che «sono molto “scritte” e non sono delle semplici didascalie tecniche»⁶⁴. Reclamare una sorta di autonomia letteraria delle *indications* non significa allontanare il testo dalla sua qualità di testo per il teatro, al contrario vuol dire insistere su quel paradossale commercio tra realtà della vita, realtà letteraria e realtà della scena che è il soggetto della riflessione di Koltès sull'impiego e il ruolo dello spazio nel teatro. Così come nel teatro di Pirandello le lunghe e alte didascalie non sono impedimento ma stimolo alla “trasmutabilità” del suo teatro⁶⁵, nel caso di BMK costituiscono una concreta visualizzazione dei fantasmi e dei motivi che nutrono la costruzione

63. La questione delle didascalie nel Testo Drammatico è stata sondata da vari studiosi in termini strettamente teorici (cfr. il punto della questione attraverso una profonda analisi semiotica in M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 1982 [II ed. 1992], pp. 51 e ss.): la questione qui è però strettamente poetica. È chiaro, io credo, come bene ha argomentato Taviani (F. Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, in AA.VV., *Il Magistero di Giovanni Getto*, Costa & Nolan, Genova 1993, pp. 217-281), che la scrittura drammaturgica è una tessitura che si intreccia con quella dell'attore, senza che vi sia alcuna preordinazione coercitiva. Ma qui la questione è del tutto opposta: le didascalie di BMK fanno parte del processo creativo e vanno lette ed analizzate da parte del regista proprio come strumento per intervenire nel testo, per lavorarci sopra e non come un'imposizione castrante. Sulle didascalie di Koltès cfr. A. Petitjean, *Description stylistique des didascalies koltésiennes*, in Id., *Bernard-Marie Koltès*, cit., pp. 291-302: l'autore osserva sia il valore letterario che esse rivestono sia il loro potere di inventare un linguaggio scenico al momento della loro trasposizione in spettacolo.

64. *Lettres*, p. 484.

65. Il concetto di trasmutabilità era adoperato da Meldolesi per spiegare la capacità eversiva contenuta nella scrittura drammaturgica pirandelliana (cfr. C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda: sei invenzioni spreocate del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 141 e ss.): la scrittura di Koltès, apparentemente immutabile nella sua possente matrice verbale, è stata in realtà fin da subito materia di 'ri-scritture' spettacolari che hanno giocato con il paradosso della vicinanza ed insieme della lontananza del drammaturgo e del regista. Mi riferisco proprio al connubio con Chéreau che, per un verso ha influenzato la stesura finale proprio dell'opera che noi stiamo analizzando (cfr. Benhamou, *Koltès dramaturge*, cit., pp. 140 e ss.), per altro ha esaltato la drammaturgia di Koltès, proprio disattendendone alcune di quelle che sembravano le ipotesi di estetica meno contrattabili, perché legate a ragioni politiche ed esistenziali. È questo il caso di *Dans la solitude des champs de coton*, che il regista ha portato al successo mondiale in edizioni in cui non solo egli interpretava la parte che per l'autore doveva essere obbligatoriamente assunta da un attore nero, ma vi aveva anche costruito una partitura coreografica, di movimento, e una di collocazione spaziale che erano proprio delle scritture sceniche che raddoppiavano le ipotesi letterarie del testo a partire da esso.

di macchine drammaturgiche che hanno conosciuto, non a caso, l'avventura di uno dei fondamentali rapporti tra regista e drammaturgo nel teatro francese del '900: quello tra l'autore e Patrice Chéreau⁶⁶.

L'analisi di *Combat* mostra, una volta ancora, quanto Koltès costruisca la propria scrittura teatrale, ma direi la concezione stessa di questa, a partire da una profonda analisi di sé e della propria esperienza di vita, che egli trasforma, per mezzo del teatro, in emblema di una esperienza di globale riflessione politica sul mondo. Scrittura e vita vengono così a comporsi in una sintesi rappresentata dall'esperienza estetica del teatro. L'esperienza esistenziale dell'autore è la matrice prima della sua scrittura non tanto in una banale proposizione dei contenuti, quanto nella sua complessa struttura: personaggi, lingua, luoghi e costruzione del testo rispondono a sollecitazioni dell'esperienza biografica che, diventando esperienza finzionale, evitano che il teatro sia "lusso della cultura" per diventare necessariamente legato alla vita.

66. Sull'argomento cfr. V. Picone, *Il teatro di Patrice Chéreau e Bernard Marie Koltès. Il percorso di un regista e il suo incontro con la scrittura koltèsiana*, ArchetipoLibri, Bologna 2012.