

LO STRANIERO IN SCENA

Saggio sul teatro e l'ospitalità

Due figure saranno messe a confronto in questo saggio. Benché soltanto a titolo di pretesto o occasione e “giocando” altresì con alcuni testi di Jacques Derrida e le ambiguità loro peculiari, si considerano qui *attori* e *stranieri* quali presenze spettrali disseminate¹ che, prima o poi, si ripresenteranno² ad una comunità, affacciandosi presso un confine e cagionando analoghe inquietudini. Quali spettri o discendenti di spettri di *cadaveri disseminati*³, gli stranieri e gli attori si ripropongono alle soglie di

¹) Presenze fuse in maniera esemplare e duplice in Edipo, cieco straniero presso Colono, allorché il coro si rivolge a lui con queste parole: «Aaah ... Spettrale faccia spettrale parlare» (Sofocle, *Edipo a Colono*, in Sofocle, *Edipo re. Edipo a Colono. Antigone*, introd. di U. Albini, nota storica, trad. it. a cura di E. Savino, Milano, Garzanti [I Grandi Libri], 1997, p. 117), ma altresì personaggio e attore vivo e spettrale sulla scena. Cfr. J. Derrida, *Questione dello straniero: venuto da fuori. Quarta seduta (10 gennaio 1996)*, in *Sull'ospitalità. Le riflessioni di uno dei massimi filosofi contemporanei sulle società multietniche*, a cura di A. Dufurmantelle, trad. it. di I. Landolfi, Milano, Baldini & Castoldi (Le isole), 2000, pp. 59-60; Id., *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, trad. it. di G. Chiurazzi, Milano, Raffaello Cortina Editore (Scienza e Idee, Collana diretta da G. Giorello), 1994, pp. 10-11, 13, 19, 130 e 178; Id., *La disseminazione*, introd. e a cura di S. Petrosino, trad. it. di S. Petrosino - M. Odorici, Milano, Jaca Book (Di fronte e attraverso), 1989, pp. 189, 228-229, 325-327 e 335; L. Jouvett, *Divagazioni del comédien*, in *Elogio del disordine. Riflessioni sul comportamento dell'attore*, a cura e saggio introduttivo di S. De Matteis, trad. it. di B. Torresin, Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera, Biblioteca dello spettacolo, Firenze, La casa Usher (Oggi del teatro, Collana diretta da F. Cruciani), 1989, p. 158; Id., *Comportamento dell'attore*, *ivi*, p. 137; A. Artaud, *Sei personaggi in cerca d'autore alla Comédie des Champs-Élysées*, in *Il teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali*, pref. di J. Derrida, a cura di G.R. Morleo - G. Neri, trad. it. di E. Capriolo - G. Marchi, Torino, Einaudi, 1968, p. 111.

²) «La cosa (*this thing*), prima o poi verrà. Il *revenant* sta per venire. Non può tardare. Benché tardi» (Derrida, *Spettri di Marx* cit., p. 11). «Lo spettro è sempre un *revenant*. È impossibile controllarne gli andirivieni, perché *comincia col rivivere*» (*ivi*, p. 19).

³) Si allude qui al confronto tra due episodi che sembrano aver caratterizzato le sorti degli attori e degli stranieri: l'uno si ravvisa a partire dal racconto neotestamentario della

mondi, consentendo esperienze liminali ⁴, aprendo con un solo gesto un tempo spettrale ⁵, quello «*out of joint*» ⁶ di Amleto, ovvero il tempo della messa in questione ⁷. Questione dell'identità (del padre e del suo tradimento), del luogo (della terra e della madre) e di un dono (quale moneta falsa, menzognera, eventuale e ambivalente) di ospitalità. Questione, *in primis*, di un confine, che viene posto in gioco dall'attore e dallo straniero, tra mondi dif-ferenti nella spaziatura e nel temporeggiamento. Lo straniero è, infatti, attore rispetto a un confine che oltraggia e l'attore, reciprocamente, è straniero a partire dal margine di uno spazio scenico.

restituzione, da parte di Giuda Iscariota, delle monete prezzo del sangue di Cristo, destinate dai sommi sacerdoti all'acquisto del Campo del Vasaio, fuori dalle mura di Gerusalemme, per il cimitero degli stranieri (cfr. Mt 27, 3-10; Zc 11, 12-13; Ger 32, 6-15 e Es 21, 32). Inoltre, cfr. C. Di Sante, *Lo straniero nella bibbia. Saggio sull'ospitalità*, Troina, Oasi editrice - Città Aperta Edizioni, 2002; Id., *Lo straniero nella bibbia. Per un pensiero dell'ospitalità*, in AA.VV., *Comprendere lo straniero. Aspetto filosofico- etico-politico*, a cura di A. Pieretti - G. Cacciatore, Assisi, Cittadella Editrice, 2001, pp. 217-244, e, infine, B. Maggioni, *Lo straniero nell'antico e nel nuovo testamento*, in AA.VV., *Per la convivenza tra i popoli oltre il razzismo e la tolleranza*, Milano, Vita e Pensiero, 1993, pp. 31-44; l'altro dall'usanza perpetrata nei secoli di seppellire gli attori fuori dalle mura delle città, in terra sconosciuta (a testimonianza del noto fatto storico si consideri, per tutti, il caso della morte di Mlle Lecouvreur, cfr. Voltaire, *La Mort de Mlle Lecouvreur*, ed. critica di R. Niklaus, in U. Kölvig [éd.], *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998, V. 1728-1730, pp. 558-559, vv. 10-19 e 30-34; cfr. Voltaire, *La Mort de Mlle le Couvreur. A Mlle Sallé*, in *Œuvres de M. Voltaire*, Amsterdam, Ledet [or] Desbordes, 1732, I, pp. 225-227; infine cfr. T. Besterman, *Voltaire*, trad. it. di R. Petrillo, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 139-140). Da tale confronto di evince l'analogia offerta dalle tematiche coinvolte: il dono di una moneta svilita (che vale solo per il commercio deterioro della menzogna), il tradimento del Dio (il padre, l'eredità, l'identità, il patronimico) e l'espulsione dalla terra (il suolo, la madre).

⁴) Cfr. V. Turner, *Dal rito al teatro*, introd. all'ed. it. e a cura di S. De Matteis, trad. it. di P. Capriolo, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 44, 55-63, 81-82, 91, 101-105, 167.

⁵) Cfr. *ivi*, p. 55.

⁶) W. Shakespeare, *Hamlet, prince of Denmark*, atto I, scena V, in *The Complete Works of William Shakespeare. Comprising His Plays and Poems*, pref. di D. Wolfit, introd. e glossario di B. Hodek, London - New York - Sidney - Toronto, Spring Books, 1979, p. 953. «Momento spettrale, un momento che non appartiene più al tempo, se con questo nome si intende la connessione dei presenti modalizzati (presente passato, presente attuale: "adesso" presente futuro). Noi domandiamo in questo istante, ci interroghiamo su questo istante che non è docile al tempo, almeno a ciò che chiamiamo così. Furtiva e intempestiva, l'apparizione dello spettro non appartiene a quel tempo, non dà tempo, non quello: "Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost" (*Amleto*)» (Derrida, *Spettri di Marx* cit., p. 6). Inoltre, cfr. *ivi*, pp. 6, 18, 21, 127, 129 e 212.

⁷) Id., *Questione dello straniero: venuto da fuori* cit., pp. 39-40.

1. *La «O» di legno ovvero l'enclave*

[...] can this cockpit hold
 The vasty fields of France? or may we cram
 Within this wooden O the very casques
 That did affright the air at Agincourt? ⁸

Il gioco teatrale implica, da parte dei partecipanti, una scelta. Ci si porta nel luogo dove si sa che avverrà qualcosa, si accettano delle regole e si attende che un evento *abbia luogo*. Si aspetta che un sipario, se c'è, si apra, poiché da una parte e dall'altra della tela è stata fatta la scelta di esporsi all'altro ⁹. Infatti si indugia nell'attesa che sbuchi l'attore, che appaia alla ribalta, ovvero, dall'altra parte, reciprocamente, si aspetta che il pubblico riempi la sala e che questa venga lentamente offuscata per fare spazio, uno spazio, quello che c'è, quale esso sia: un enclave. Ciò che vi è in gioco e che gioca (*play*) è il popolamento della solitudine o del vuoto interiore. Oppure, da parte dei convenuti, vi è un'attesa di un certo esorcismo ¹⁰. Si opta, dunque, per un incontro ¹¹. E quello dell'incontro non può che essere un luogo, se l'incontro avviene di fatto. Infatti così il regista Peter Brook riassume l'elementarietà della struttura teatrale: «Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro lo osserva: è sufficiente a dare inizio a un'azione teatrale» ¹². La disarmante semplicità di questa descrizione di Brook rivendica innanzitutto la verginità di uno spazio: perché ci sia spazio per l'evento, spazio per l'altro, «è necessario che si crei uno spazio vuoto. Uno spazio vuoto consente la nascita di un fenomeno nuovo» ¹³. Oltre a ciò, è necessario anche che questo spazio, per quanto vuoto, sia scelto e, quindi, sia abitato da almeno due persone: un attore e un osservatore ¹⁴, che si suppone non occupante lo spazio che attraversa l'attore o

⁸) W. Shakespeare, *King Henry V*, «Prologo», in *The Complete Works of William Shakespeare* cit., p. 444.

⁹) Derrida, *Questione dello straniero: venuto da fuori* cit., p. 40.

¹⁰) Cfr. Jouvett, *Comportamento dell'attore* cit., p. 106.

¹¹) «Desiderio di amicizia, di gioia; sottrarsi all'asprezza solitaria che sentiamo dentro di noi, all'insopportabile intimità. [...] Liberarsi della propria amarezza. [...] Non potendo andare altrove, si va a teatro. *Invece di allontanarsi, ci si incontra*» (*ivi*, p. 114). «Ciò che conta è l'incontro» (J. Grotowski, *Il teatro è un incontro*, intervista a cura di N. Kattan, in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, pref. di P. Brook, trad. it. di M.O. Marotti, Roma, Bulzoni editore [Biblioteca teatrale], 1970, p. 65).

¹²) P. Brook, «Il teatro mortale», in *Lo spazio vuoto*, a cura e trad. it. di I. Imperiali, Roma, Bulzoni editore, 1998, p. 21. Cfr. anche Id., *La porta aperta*, a cura e trad. it. di M. d'Amico, Milano, Anabasi, 1994, p. 13.

¹³) *Ivi*, p. 12.

¹⁴) Cfr. J. Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro*, intervista a cura di E. Barba, in *Per un teatro povero* cit., pp. 40-41.

che, per lo meno, non interferisca con questo se non assistendo¹⁵. Sembra dunque importante che vi sia una certa *soglia* che assicuri la verginità dello spazio di pertinenza dell'attore, quale separazione di due mondi ontologicamente differenti, indipendentemente dal fatto che essa venga irrigidita come quarta parete o che venga frequentata e superata¹⁶.

Che si tratti di un'enorme *cavea* a cielo aperto, di un chiuso edificio «all'italiana», di una piazza o di un capannone industriale dismesso, si tratta di un luogo suddiviso in due spazi: l'uno in cui l'attore agisce, fosse anche limitato al perimetro della propria figura¹⁷, e l'altro dove l'osservatore, in piedi, seduto, in movimento, assiste a eventi che appartengono a un altro mondo. Lo spettacolo teatrale varia, insomma, in attinenza al «*genere di contenitore spaziale* entro cui esso ha scelto di realizzarsi. E, insieme, al *tipo di rapporto di relazione*»¹⁸ che tale contenitore impone alla regia, all'attore e allo spettatore, ad un altro luogo, quindi, ove si situano degli osservatori. Pertanto, a prescindere dal tipo di soluzione adottata, per quanto possa essa essere estrema o di compromesso, è lecito, se non necessario, individuare ed essere consapevoli dell'esistenza di un determinato rapporto tra «finzione e fruizione»¹⁹.

Occorre puntare l'attenzione soprattutto là dove viene a tracciarsi, variando il suo tracciato a seconda dei casi, la *linea confine*²⁰ tra attore e spettatore. Che può essere o meno segnata, a inizio spettacolo, dal diaframma materiale del *sipario*. E che, nel suo svolgersi, può assumere tutta la rigidità della semplice linea retta di confronto destinata a rapportare, dividendola senza con-fusioni, il mondo autonomo dell'azione scenica, e l'altrettanto autonomo mondo della sua ricezione «passiva»; oppure prestarsi a un andamento sinuoso, di tendenza *quasi* co-involgente; o addirittura essere negata a priori; o studiata apposta per farla solo balenare, e poi trasformarla, da *dogana*²¹ invalicabile, in pura marca di limiti convenzio-

¹⁵) Vd. concetto di «*assistance*» come esposto da Peter Brook, cfr. Brook, *Lo spazio vuoto* cit., pp. 146-147.

¹⁶) Cfr., a titolo d'esempio, le immagini, ricche di differenti soluzioni, proposte in J. Grotowski, *Allenamento dell'attore (1959-1962)*, a cura di E. Barba, in *Per un teatro povero* cit., pp. 179-186.

¹⁷) «Noi sopprimiamo la scena e la sala, sostituendole con una sorta di luogo unico, senza divisioni né barriere di alcun genere, che diventerà il teatro stesso dell'azione. Sarà ristabilita una comunicazione diretta fra spettatore e spettacolo, fra spettatore e attore, perché lo spettatore, situato al centro dell'azione, sarà da essa circondato e in essa coinvolto» (A. Artaud, *Il teatro della crudeltà. Primo manifesto*, in *Il teatro il suo doppio con altri scritti teatrali* cit., p. 211; corsivi di Artaud).

¹⁸) R. Tessari, «Introduzione. Linee di avviamento alla lettura critica dello spettacolo teatrale», in R. Alonge - R. Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED, 1996, p. 19.

¹⁹) *Ibidem*.

²⁰) Corsivo mio.

²¹) Corsivo mio.

nali ormai desueti, sopra una terra di nessuno aperta a tutti i contrabbandi e a tutte le trasgressioni tra *status* dell'attore e *status* dello spettatore.²²

Si nota senza indugio il riferimento metaforico alla *frontiera* che separa due mondi nettamente distinti – pur con modalità affatto peculiari e differenti, «presente» anche, e forse soprattutto, quando negata dalla sua stessa omissione – ovvero quello immaginario, della finzione, dell'illusione da quello del *reale*. Ciò che accadrà di questa *dogana* durante lo spettacolo teatrale è quindi sintomatico del tipo di relazione, più o meno ospitale, che si sarà instaurata tra due regimi differenti.

Ecco dunque comparire spettralmente, se appare, l'attore-personaggio: come Edipo quando giunge a Colono, egli si presenta sul palco al pubblico e a esso si mostra *da fuori*²³. Come lo straniero l'attore comincia a parlare da un margine, affacciandosi e chiedendo *da fuori*. Infatti da sradicato chiede ospitalità: ovvero da fuorilegge, fuori-lingua e fuori-luogo. Da oltre la frontiera chiede di poter parlare, di avere il diritto di istituire una relazione con *altri*. Chiede, dunque, asilo alla comunità degli spettatori nell'enclave che gli è da loro stessi concessa per potervi creare e, quindi, vivere una «pseudo-realtà che abbia *tutto* il peso e *tutta* la complessità di un vero apparente»²⁴. In questo mondo ospitato, interno all'enclave, egli vuole ospitare il pubblico: infatti lo spazio deputato alla messinscena non si può dire autarchico, l'attore interPELLa e ammicca di continuo al pubblico, precisamente a cominciare dal momento in cui si offre «in cartellone».

In quanto tale, l'attore-personaggio è anche il primo interpellato, egli è «*colui al quale* si rivolge la prima domanda»²⁵, essendosi posto in questione, esposto, egli stesso. Ebbene, Derrida vede lo straniero come se «fosse l'essere in questione, la questione stessa dell'essere in questione,

²²) *Ivi*, pp. 20-21. E si consideri, con Jouvett, che «non esistono tradizioni a teatro! Esiste una "tradizione" corrotta, come dappertutto» (L. Jouvett, *Lezioni sul Tartufo*, in *Elogio del disordine* cit., p. 216).

²³) «La questione dello straniero non è forse una questione di "fuori"? Venuta da fuori?» (Derrida, *Questione dello straniero: venuto da fuori* cit., p. 39). «È come se lo straniero tenesse le chiavi. È sempre la situazione dello straniero, anche in politica, che viene da legislatore a fare la legge e a liberare il popolo o la nazione giungendo da fuori, entrando nella nazione o nella casa, nella privacy che lo lascia entrare dopo aver fatto appello a lui» (Id., *Passo d'ospitalità. Quinta seduta (17 gennaio 1996)*, in *Sull'ospitalità* cit., p. 112). Tuttavia si connette col *fuori* anche il teatro: si presti attenzione a come il dio del teatro, il cui culto origina la tragedia secondo la accreditata teoria aristotelica (cfr. Arist. *Poet.* 4, 1449 A, 9-13), Dioniso, appaia «sempre sotto la maschera dello straniero. È il dio che viene *dal di fuori*: che arriva *da un altro luogo*» (M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, trad. it. di M. Garin, Roma - Bari, Universale Laterza - Laterza & figli, 1987, p. 15; corsivi miei).

²⁴) Tessari, «Introduzione. Linee di avviamento alla lettura critica dello spettacolo teatrale» cit., p. 12.

²⁵) Derrida, *Questione dello straniero: venuto da fuori* cit., p. 40.

l'essere-questione o l'essere in questione della questione. Ma anche colui che, ponendo la prima domanda, mi mette in questione»²⁶. Parallelemente l'attore appare e richiede la questione, è la questione stessa, in quanto sta lì di fronte, visibile e posto in questione, e ascolta il pubblico davanti al quale egli stesso esprime la questione dell'essere-messo-in-questione. La «prima domanda» non sarebbe quindi né da una parte né dall'altra, bensì *sulla* soglia. La soglia stessa è la questione²⁷.

Come lo straniero che appare al confine, l'attore, presso la soglia, in bilico tra i mondi, si affaccia, chiedendo tacitamente di essere visto. Egli fa questo invito, in casa d'altri. I ruoli del *guest* e dello *host* non si distinguono per un istante rimanendo costoro meramente «ospiti», l'uno dell'altro. E la soglia vi è per consentire che ciò avvenga. E ciò avviene, perché qualcuno agisce di fronte a qualcun altro, presso di lui, invitandolo²⁸.

Anche in teatro la questione d'ospitalità muove, pertanto, dall'esposizione ex-appropriante al volto dell'altro: dall'evento di un faccia a faccia che mette in relazione con l'avvenire²⁹ e con l'etica. Infatti qui nasce l'antinomico equilibrio invocato dall'imperativo morale di ospitare incondizionatamente l'altro e insieme dall'esigenza del sentirsi a casa propria³⁰, non foss'altro che per disporre di un luogo in cui poter ospitare. Ovvero

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ «È ancora una volta in gioco – e si trova al tempo stesso “sfasata”, deformata – la linea di confine tra il pubblico e il non pubblico, tra lo spazio pubblico o politico e il privato individuale o familiare. Il confine si trova preda d'una turbolenza giuridico-politica, in via di destrutturazione-ristrutturazione, ad onta del diritto esistente e delle norme stabilite» (*ivi*, p. 67).

²⁸ «È *come se* (e sempre un *come se* qui fa la legge) lo straniero, [...] dunque, potesse salvare il padrone di casa e liberare il potere del suo ospite; è *come se* il padrone fosse, in quanto padrone, prigioniero del suo luogo e del suo potere, della sua ipseità, della sua soggettività (la sua soggettività è ostaggio). È dunque il padrone, colui che invita, l'ospite che invita a diventare ostaggio – che lo è sempre stato, anzi. E l'ospite, l'ostaggio invitato (*guest*), diviene colui che invita chi lo invita, il padrone dell'ospite (*host*). L'ospite diviene l'ospite dell'ospite. L'ospite (*guest*) diviene l'ospite (*host*) dell'ospite (*host*). Tali soluzioni fanno di tutti e di ciascuno l'ostaggio dell'altro. Queste sono le leggi dell'ospitalità. [...] Si entra così dall'interno: il padrone è in casa propria, tuttavia giunge a entrare in casa propria grazie all'ospite – che viene da fuori. Il padrone entra perciò da dentro *come se* venisse da fuori. Entra in casa propria grazie al visitatore, mercé il suo ospite» (Id., *Passo d'ospitalità* cit., pp. 112-114).

²⁹ Cfr. E. Levinas, *Il tempo e l'altro*, a cura e trad. it. di F.P. Ciglia, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2001, pp. 45-49.

³⁰ «In casa mia voglio essere il padrone (*ipse, potis, potens*, padrone di casa [...]) per potervi ricevere chi voglio. Comincio a considerare straniero indesiderabile, e virtualmente nemico, chiunque invada la mia privacy, la mia ipseità, il mio potere d'ospitalità, la mia sovranità di ospite. L'altro diviene così un individuo ostile del quale rischio di diventare ostaggio» (Derrida, *Questione dello straniero: venuto da fuori* cit., pp. 69-70). Vd. l'importanza costituita, nel pensiero derridiano, della indefinibilità di tale «struttura d'ostaggio» (Id., *Passo d'ospitalità* cit., p. 122).

se la questione meramente etica diventa come determinare uno spazio e un diritto per l'altro senza divenirne ostaggio e senza renderlo mio ostaggio, quella teatrale sarà come vivere l'evento teatrale senza divenire ostaggio dell'attore pur concedendogli il tempo e l'enclave necessari all'evento stesso, senza renderlo quindi ostaggio del pubblico³¹.

L'antinomia, l'opposizione di leggi «eterogenee e indissociabili»³², determinerebbe la possibilità di deterioramento del *guest* o dello *host* nello *hostage* e sarebbe appunto originata dal contrasto tra *La* legge d'ospitalità incondizionata e *le* leggi condizionate e condizionanti che ne costituiscono il diritto applicato, quale snaturamento, ma, insieme, quale condizione di sussistenza³³. Di fatto, non si può donare³⁴ ospitalità «senza donare qualche cosa di determinato» e il personaggio-attore non può essere ospitato che nella determinazione dell'evento (e di *un* evento) scenico: non esistono rappresentazioni assolute³⁵.

³¹ «Come distinguere tra un ospite (*guest*) e un parassita? Inizialmente le due cose si differenziano in maniera molto netta, ma per questo occorre un diritto; bisogna far rientrare l'ospitalità, l'accoglienza, il benvenuto in una giurisdizione rigida e limitativa. Chi giunge non è ricevuto come ospite se non beneficia del diritto all'ospitalità o del diritto d'asilo eccetera. Senza tale diritto potrà introdursi nella mia privacy, nella privacy dell'ospite (*host*) solo in qualità di parassita, ospite abusivo, illegittimo, clandestino, passibile di espulsione o di arresto» (Id., *Questione dello straniero: venuto da fuori* cit., p. 73). «L'ospitalità è dovuta allo straniero, certo, ma resta, come il diritto, condizionata, e perciò condizionata nella sua dipendenza dall'incondizionalità che sta alla base del diritto» (*ivi*, p. 81).

³² Cfr. Derrida - Habermas - Borradori, *Filosofie del terrore* cit., p. 139.

³³ «Ci sarebbe *antinomia*, un'antinomia insolubile, un'antinomia non dialettizzabile tra *La* legge dell'ospitalità da una parte, la legge incondizionata dell'ospitalità illimitata (offrire a chi giunge la propria casa e il proprio sé, offrirgli ciò che ci appartiene senza domandargli nome o contropartita, senza che sottostia ad alcuna condizione) e, dall'altra parte, *le* leggi dell'ospitalità, i diritti e i doveri sempre condizionati e condizionanti, così come li definisce la tradizione greco-latina, ovvero giudaico-cristiana, tutto il diritto e tutta la filosofia del diritto fino a Kant e Hegel in particolare, attraverso la famiglia, la società civile e lo Stato. [...] *La* legge sta al di sopra delle leggi. Quindi è illegale, trasgressiva, fuorilegge, come una legge anomica, *nomos a-nomos*, legge al di sopra delle leggi e legge fuorilegge [...]. Ma pur tenendosi al di sopra delle leggi dell'ospitalità, *la* legge incondizionata dell'ospitalità ha bisogno delle leggi, *le* *esige*. Tale esigenza è costitutiva. Non sarebbe davvero incondizionata, la legge, se *non dovesse diventare effettiva*, concreta, determinata, se tale non fosse il suo essere come dover-essere. Rischierebbe di essere astratta, utopica, illusoria, e dunque di trasformarsi nel suo contrario [...]. Per essere ciò che è, *la* legge ha bisogno di leggi che la neghino, la minaccino, talvolta la corrompano o la snaturino. E devono sempre poterlo fare» (Derrida, *Passo d'ospitalità* cit., pp. 84-86).

³⁴ Pur utilizzando il termine italiano si desidera tener conto dell'ambivalenza di quello francese, spesso utilizzato da Derrida, *donner*, che può essere reso in italiano sia con «dare» che con «donare».

³⁵ «IL CAPOCOMICO: Ma che cosa vogliono loro qua?» (L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Romanzi e teatro*, Trento, Orsa Maggiore Editrice, 1993, p. 446; corsivo mio).

1.1. *Il parricida e il suo complice*

Parte della letteratura derridiana concernente l'ospitalità³⁶ prende in prestito paradigmi estratti da figure della drammaturgia classica greca, ivi comprendente quella «drammaturgia» anomala che è il «teatro di Platone»³⁷. Derrida presenta pertanto lo straniero come un parricida, valendosi del personaggio dello Straniero nel *Sofista*³⁸. Ebbene, l'attore, come lo Straniero del *Sofista*, appunto, si presenta presso un pubblico a rinnovare il parricidio parmenideo: in un teatro, a sipario aperto, non è poi così importante che cosa sia realmente e che cosa, invece, non sia. Il pubblico assiste, infatti, all'istituzione autonoma di un mondo, di un luogo con uno statuto giuridico peculiare e indipendentemente legiferante. Ancora, l'attore commette, *in realtà*, un doppio parricidio.

Da una parte si ha la forma di parricidio inteso come *stacco*³⁹ dall'idealistica proposta del personaggio operata dal padre-autore, parricidio che si attua *in primis* nel corpo dell'attore. Infatti l'attore «ogni volta dona parti di sé»⁴⁰ facendo un certo torto al progetto virtuale dell'autore, ri-marcando il concetto di disseminazione cui il personaggio è abbandonato nella sua deriva a partire dal testo scritto.

Dall'altra parte l'attore compie il parricidio della logica della realtà, ossia quello parmenideo appena citato, secondo cui l'essere è e il non-essere non è. In virtù di questo aspetto peculiare del teatro, il personaggio, a buon diritto, viene a dire: «*We are such stuff | As dreams are made of*»⁴¹,

³⁶) In particolar modo cfr. Derrida, *Sull'ospitalità* cit.

³⁷) Cfr. C. Sini, *La virtù politica. Filosofia e antropologia*, Milano, CUEM, 2000, p. 13.

³⁸) Cfr. Plat. *Soph.* 241D. Inoltre, cfr. Derrida, *Questione dello straniero: venuto da fuori* cit., pp. 41-45.

³⁹) Cfr. Sini, *La virtù politica* cit., p. 7.

⁴⁰) P. Brook, «Il teatro immediato», in *Lo spazio vuoto* cit., p. 144. Mediante questo suo dono l'attore presta parti di sé al personaggio al ruolo interpretato, strappandolo dalla vita sulla carta a cui l'autore lo aveva consegnato. Si propone, dunque, con Derrida, di considerare quest'azione come un parricidio nei confronti dell'autore. Cfr. il suo commento ad Artaud: «S'intravede [sic] così il senso della crudeltà come *necessità* e *rigore*. Certo Artaud ci invita a pensare sotto la parola crudeltà "rigore, applicazione e decisione implacabile", "determinazione irreversibile", "determinismo", "sottomissione alla necessità", ecc., e non necessariamente "sadismo", "orrore", "versamento di sangue", "nemico crocefisso", ecc. (e alcuni spettacoli che oggi vanno sotto il segno di Artaud sono forse violenti, sono cioè sanguinosi, ma non per questo crudeli). Un assassinio, tuttavia è sempre all'origine della crudeltà, della necessità che si chiama crudeltà. E prima di tutto un parricidio. L'origine del teatro quale deve essere restaurata è un colpo di mano contro il detentore abusivo del logos, contro il padre, contro il Dio di una scena sottoposta al potere della parola e del testo» (J. Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in *La scrittura e la differenza*, introd. di G. Vattimo, trad. it. di G. Pozzi, Torino, Giulio Einaudi editore [Einaudi Paperbacks Filosofia], 1990, pp. 307-308).

⁴¹) W. Shakespeare, *The tempest*, atto IV, scena I, in *The Complete Works of William Shakespeare* cit., p. 16.

ovvero che ciò che è non è e ciò che non è, invece, è. L'attore, quando è il personaggio, «non parla come gli altri»⁴², parla, s'è detto, da oltre una *soglia*, da un mondo estraneo, *da fuori*, e lo fa con l'abilità sofisticata di chi vuole ed è in grado di persuadere, verbalmente o con l'unico linguaggio che nel suo mondo gli è consentito⁴³.

Tuttavia l'attore non può essere considerato un parricida in modo assoluto: non uccide completamente il mondo della realtà, ma, aprendo verso esso uno spiraglio – lo si chiami «quarta parete» o non lo si nomini affatto –, cerca di comunicare con esso con l'efficacia che richiede la sua parte. In concreto: non può fare a meno del pubblico⁴⁴. Egli s'ingegna in ogni modo per rendersi esplicito nei suoi intenti e nella sua arte con il linguaggio che il pubblico è in grado di comprendere. E persino nel corso del periodo di prova di uno spettacolo è necessario che il soffio vitale scaturisca *da fuori*: «durante le prove l'elemento vitale dell'assistere è dato dal regista che è lì per aiutare, osservando»⁴⁵. Si vedrà, dunque, l'attore cimentarsi nel cercare di instaurare una relazione tra due mondi con statuti giuridici e linguistici differenti, in una situazione affatto analoga a quella dello straniero⁴⁶, pur di ottenere quel tipo di «comunione»⁴⁷ che costitui-

⁴² Derrida, *Questione dello straniero: venuto da fuori* cit., p. 41.

⁴³ Cfr. A. Artaud, *Un'atletica affettiva*, in *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali* cit., pp. 243-249. E anche «Non c'è imitazione. Il Mimo non imita nulla. E soprattutto non imita. Non vi è nulla prima della scrittura dei suoi gesti. Nulla gli è prescritto. Nessun presente avrà preceduto o sorvegliato il tracciarsi della sua scrittura. I suoi movimenti formano una figura che non è prevenuta né accompagnata da alcuna parola. Essi non sono legati al logos da nessun ordine di conseguenza. [...] Entriamo a questo punto in un labirinto testuale tappezzato di specchi. Il Mimo non segue alcun libretto prestabilito, alcun programma venuto da altrove. Non che improvvisi e si abbandoni alla spontaneità: semplicemente non ubbidisce ad alcun ordine verbale; i suoi gesti, la sua scrittura gestuale [...], non gli sono dettati da alcun discorso verbale, non gli sono imposti da alcuna dizione. Il Mimo inaugura, intacca una pagina bianca [...]. Il bianco – l'altra faccia di questa doppia seduta annuncia qui il suo colore – si estende tra la candida verginità ("frammenti di candore" ... "prove nuziali dell'idea") della pagina bianca (candida) e la crema bianca del pallido Pierrot che, per simulacro, scrive sulla pasta del suo belletto, sulla pagina che egli è» (J. Derrida, *La doppia seduta*, in *La disseminazione* cit., p. 218). Cfr. anche, infine, S. De Matteis, «Un attore al limite del teatro», in Jouvett, *Elogio del disordine* cit., p. 34.

⁴⁴ «Una delle prime domande che dobbiamo porre è se potremo trovare un pubblico capace di accordarci il minimo necessario di fiducia e di credito, insomma di *far lega* con noi. Perché, a differenza dei letterati e dei pittori, non ci è possibile fare a meno del pubblico» (Artaud, *Il Teatro Alfred Jarry* cit., pp. 5-6). Cfr. anche Brook, «Il teatro immediato» cit., p. 146 ss.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ «Perché le intenzioni dell'attore siano perfettamente chiare, con prontezza intellettuale, sentire autentico e un corpo *equilibrato* e bilanciato, i tre elementi – pensiero, emozione, corpo – devono essere in perfetta armonia. Solo allora egli può soddisfare la richiesta di essere *più intenso* all'interno di uno spazio temporale più breve di quando è *a casa sua*» (Id., *La porta aperta* cit., p. 28; corsivi miei).

⁴⁷ Cfr. Jouvett, *Comportamento dell'attore* cit., pp. 98-99.

sce la *terza fase*⁴⁸ del percorso indicato da Jouvét e che consente l'effettiva istituzione di due regimi di realtà differenti, in uno stato di reciproco rispetto e ospitalità. L'attore pone il mondo dell'illusione per crearlo, perché, per il pubblico, questo mondo esista quanto il proprio. Il pubblico dall'altra parte della soglia, *extra muros*⁴⁹, se ci si pone dal punto di vista della scena, non mancherà di rivelare la concessa ospitalità agli abitanti di questo regno o la chiusura della frontiera, fino a porre, se occorre, l'attore nella posizione dell'ostaggio-nemico. Ne reca un esempio lo stesso Jouvét:

Questa sera, tra le mie osservazioni cliniche, ho notato che l'attenzione del pubblico durante il terzo atto è andata crescendo in modo molto più rapido e molto più intenso, a tal punto da sentirmi emozionato, persino disturbato: *una perdita d'identità* che mi ha spaventato. Quel silenzio era fatto di immobilità, di una sorta di annullamento degli spettatori che sembravano inerti, questo rendeva la loro presenza ancor più viva e paurosa. La sala era una voragine ardente, un riverbero. Recitavo la mia parte come *sul bordo di un abisso*, temendo di inciampare su una parola, e la respirazione ne era disturbata.

Forse ero io a essere in condizioni di inferiorità e a mancare di controllo e sangue freddo. Forse *ho ascoltato troppo* la sala. È una mia abitudine, e questa sera l'ho spinta *troppo* avanti o *troppo* a lungo.⁵⁰

Emerge qui, tuttavia, esplicitamente anche la *complicità* del pubblico nel parricidio – o nei parricidi, se si vuole, ma non si ritiene che uccidere il *logos* che impone la *ratio* parmenidea o quello imposto dall'autore siano delitti tanto differenti come parrebbero a prima vista – cui l'attore è, come Edipo, costretto. La domanda che pone lo straniero, come l'attore, riguarda un certo parricidio, o certi parricidi, quindi riguarda in qualche modo la questione della fedeltà ad un'origine e la messa in questione dell'origine stessa. Tale origine è comune al pubblico, in quanto colui che dalla questione stessa dell'origine è toccato. Non vi è questione in gioco che quella dell'origine: di una certa perdita d'*identità*. E la questione dell'origine e dell'*identità* è inscindibile dalla messa in questione, in generale, del libro: del *logos*⁵¹.

La questione dell'ospitalità si combina, dunque, con la «questione dell'essere»⁵² e, si sa, la follia riveste qui un ruolo peculiare⁵³. Ebbene, l'attore è soggetto alla follia di essere un altro, in un mondo altro, in un luo-

⁴⁸) Cfr. Id., *Sull'attore*, in *Elogio del disordine* cit., pp. 54 e 62-64.

⁴⁹) Cfr. Derrida, *La farmacia di Platone*, in *La disseminazione* cit., pp. 162-163.

⁵⁰) Jouvét, *Comportamento dell'attore* cit., p. 98; corsivi miei.

⁵¹) Cfr. J. Derrida, *Artaud: la parole soufflée*, in *La scrittura e la differenza* cit., pp. 241-242 e 245. E, sul legame tra legge, parola, *nomos* e padre, cfr. Id., *La Farmacia di Platone* cit., p. 174 ss.

⁵²) Id., *Questione dello straniero: venuto da fuori* cit., p. 42.

⁵³) Cfr. Shakespeare, *Hamlet, prince of Denmark* cit., atto III, scena I, p. 960.

go che lo ospita, nella finzione di una realtà *non vera*, quanto *esistente*⁵⁴. Egli invita il pubblico, infatti, a vivere la finzione *come se* essa fosse una verità⁵⁵, per quanto possa essere invocato un «effetto di straniamento»⁵⁶, e, così facendo, nella follia, si priva della *ratio* logocentrica⁵⁷. Si tratta della follia *del* parricida – doppio genitivo: causa potenziale e conseguenza manifesta del parricidio –: una follia ricercata e volontaria che acceca, strappa gli occhi, e che porta, dopo un lungo migrare edipico nei meandri del «sé»⁵⁸, ad un certo suicidio, ad un sacrificio volontario del sé, in favore di un pubblico che assiste compiaciuto e di un personaggio che non fa che cogliere un'occasione di corporeità.

1.2. *Il volto sull'orlo dell'abisso*

Spettatore. Quando le luci della sala si abbassano e la ribalta si illumina e riscalda il sipario, quando i tre rintocchi⁵⁹ che annunciano l'inizio della rappresentazione riconducono al silenzio le voci degli spettatori, soddisfacendo la loro attesa, quando tutti i corpi sembrano fondersi in un'unica, uguale massa umana mostruosa di cui non scorgi più, ormai, che gli occhi e le orecchie, nel vuoto che si crea quando il sipario si leva lentamente, anche i pensieri e i sentimenti dello spettatore dispaiono, aspirati, cancellati nello stesso alzarsi del sipario. Una distrazione da sé li dilata interiormente, bruscamente, come sotto una campana di vetro. Si forma un'attesa pesante, lenta, come un rigonfiamento degli spiriti e dei cuori che gonfia e riempie la sala fino a farla scoppiare. Quel vuoto, quella va-

⁵⁴ Cfr. *ivi*, atto II, scena II, p. 959.

⁵⁵ Tessari, «Introduzione. Linee di avviamento alla lettura critica dello spettacolo teatrale» cit., p. 13.

⁵⁶ Cfr. B. Brecht, *Nuova tecnica dell'arte drammatica*, in *Scritti teatrali*, a cura di E. Castellani, trad. it. di E. Castellani - R. Fertonani - R. Mertens, Torino, Einaudi, 1962, p. 102.

⁵⁷ «Il legame del fono-logo-centrismo con la metafisica, e con la tecnica che [...] consiste per Derrida nel fatto che l'idea che il linguaggio sia anzitutto la parola parlata, la viva voce, traduce immediatamente il pregiudizio metafisico per il quale l'essere è presenza a sé, prossimità immediata come quella che, secondo Aristotele, lega la viva voce allo stato d'animo che vi si esprime. Rispetto a questa presenza immediata a sé, la tecnica viene concepita da sempre come la messa in atto di artifici, per forza derivati e degradati in quanto "copia di copia", o mezzi per imitare una presenza che però non si lascia restaurare e condanna all'inautenticità tutte queste imitazioni, a cominciare dalla scrittura» (G. Vattimo, «Introduzione», in Derrida, *La scrittura e la differenza* cit., pp. XVII-XVIII). Le prove, il sipario, gli elementi linguistici teatrali, le luci che si riaccendono in sala rivelano che è stato tutto un imbroglio: non esiste presenza pura, è stata presente soltanto una «falla nella metafisica» (*ibidem*).

⁵⁸ Jouve, *Divagazioni del comédien* cit., pp. 184-185.

⁵⁹ «La notte passa. Al mattino, si sentono dei colpi alla porta. Sembrano provenire dal di fuori, questa volta, i colpi ... | Tre colpi ... | – Ma è forse un residuo, un sogno, un frammento di sogno, un'eco della notte ... questo teatro, questi colpi *dal di fuori* ...» (Derrida, *La doppia seduta* cit., p. 197; cfr. Jouve, *Divagazioni del comédien* cit., p. 204, corsivo mio).

canza, è la manifestazione corporale preliminare allo stato drammatico. Fame: attesa da appagare, soddisfare.⁶⁰

Dal fondo dell'abisso, il pubblico osserva l'attore, assiste a come, a partire da quel corpo estraneo, punto zero, origine, si crei uno spazio. Tuttavia l'occhio dello spettatore – che annulla, anche se parzialmente, la propria realtà, che affonda in un'*epoché* il proprio orizzonte, in fondo alla notte di un «abisso», appunto – contribuisce attivamente a costituire uno spazio autonomo a partire dall'«esteriorità spaziale»⁶¹ dell'attore.

Ebbene, tale esteriorità spaziale è, anche, non oggettivabile, poiché ciò che appare davanti allo spettatore, l'evento, è un volto, o una sua «Figura spaziale» rappresentante un altro *ego*. L'evento è un'«irruzione altrui»⁶² che permette di accedere all'«alterità assoluta e irriducibile dell'altro»⁶³ che guarda «da un'altra origine del mondo»⁶⁴ e il volto dell'attore, preso nella finzione, in quanto tale, è sempre, già, mancato. Esso è già peculiarmente *fuori del mondo*, pur manifestandosi nel mondo in cui ha già creato una breccia, una falla disordinante⁶⁵ nella (e della) totalità con-

⁶⁰ Id., *Divagazioni del comédien* cit., p. 204.

⁶¹ «L'altro non può essere quello che è, infinitamente altro, se non nella finitezza e nella mortalità (la mia e la sua). [...] Corpo, cioè *anche* esteriorità, località in senso pienamente spaziale, letteralmente spaziale dell'espressione; punto zero, origine dello spazio, certo, ma origine che non ha nessun senso prima del *di*, che non può essere separata dalla genitività e dallo spazio che essa genera e dirige: origine *inscritta*. L'*iscrizione* è l'origine scritta: tracciata e da quel momento *inscritta* in un sistema, in una figura che essa non domina più. Senza di che non si avrebbe più corpo proprio. Se il volto dell'Altro non fosse anche, irriducibilmente, esteriorità spaziale, bisognerebbe ancora distinguere tra l'anima e il corpo, il pensiero e la parola; o, nella migliore delle ipotesi, tra un vero viso, non spaziale, e la sua maschera o la sua metafora, la sua Figura spaziale» (J. Derrida, *Violenza e Metafisica*, in *La scrittura e la differenza* cit., pp. 134-135). Cfr. anche in tal proposito E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, a cura di W. Biemel, avvertenza e pref. di E. Paci, trad. it. di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore (Catalogo), 1983, pp. 136-141.

⁶² Derrida, *Violenza e Metafisica* cit., p. 133.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ «In quanto parola e sguardo, il viso non è quindi nel mondo, poiché apre ed eccede la totalità. Per questo, segna il limite di ogni potere, di ogni violenza e l'origine dell'etica. In un certo senso, l'uccisione mira sempre al viso, ma finisce sempre per mancarlo. [...] Non opponendomi un'altra forza nel mondo, ma parlandomi e guardandomi da un'altra origine del mondo, a partire da qualche cosa alla quale nessun potere finito riuscirebbe a costringersi. Strana, impensabile nozione di resistenza non reale» (*ivi*, p. 132).

⁶⁵ «È un *turbamento interiore a suscitare nello spettatore la curiosità* che lo conduce fino alle porte di un teatro. Sappiamo che l'eccitazione e l'inquietudine che presiedono al suo ingresso in sala, non si calmeranno che con l'imbroglio di un intreccio, l'incoerenza di un'azione data nella discordia dei personaggi. Il successo dell'opera rappresentata non sarà che una vasta deflagrazione di polemiche e di conflitti. Quel che chiamano divertimento o evasione è soltanto uno smarrimento generale. L'ordine qui viene da un disordine, lo sappiamo tutti» (L. Jovet, «Elogio del disordine», in *Elogio del disordine* cit., p. 38).

cettuale. Questa apertura si presenta, pertanto, come originata da un *altro* mondo, ma si sta ad assisterlo, e si viene assistiti da esso, con disposizione e costrizione. Tale oscillazione tra la disposizione e la costrizione segna il limite a partire dal quale si disegna lo spettatore e la comunità etica.

Gli spettatori, abitanti dell'abisso, sono una comunità etica che si relaziona ad altri. Essendo l'attore volto, oltre che semplice corpo, egli pone la questione etica, pone la differenza, sì, come «spaziatura»⁶⁶, come distanza, ma anche come linguaggio, relazione, già a partire dalla sua presenza corporea sulla scena. Per questo è fondamentale ed «è necessario soprattutto che anche il corpo rimanga linguaggio. È necessario che la conoscenza razionale non sia la prima parola delle parole»⁶⁷. Di fatto, il *logos* è stato sospeso ed *altri* irrompe sulla scena, questo è sufficiente per un'azione teatrale. Egli, colui che agisce, chiama dall'abisso, dalla voragine del boccascena, e interroga l'abisso, la *cavea*, affacciato oltre la soglia. Questi rompe il suo buio interrogando con la sua stessa presenza o con il suo stesso sguardo. Egli appare ed apre la questione *hospes-hostis-hospitus-hostia-host-hostage*⁶⁸.

Il pubblico, dall'altra parte, è come

l'altro fraterno [che] non è *fin da principio* nella pace di ciò che si chiama l'intersoggettività, ma nel travaglio e nel pericolo dell'interrogazione; non è fin da principio sicuro nella pace della *risposta* dove due affermazioni si *congiungono*, ma è chiamato nella notte dal lavoro di scavo dell'interrogazione.⁶⁹

L'attore, dunque, pone un certo invito che è anche una certa minaccia⁷⁰: la minaccia dell'interrogazione. Si può, forse, definire la comunità del pubblico, come una «comunità dell'interrogazione»⁷¹, che ama presentarsi al cospetto di una rappresentazione differenziante⁷².

⁶⁶ Derrida, «La disseminazione», in *La disseminazione* cit., p. 235.

⁶⁷ Id., *Violenza e Metafisica* cit., p. 131.

⁶⁸ Cfr. Id., *Politiche dell'amicizia*, trad. it. di G. Chiurazzi, Milano, Raffaello Cortina Editore (Opere scelte di Jacques Derrida, Serie diretta da M. Ferraris e P.A. Rovatti), 1995, pp. 140-141.

⁶⁹ Id., *Forza e significazione*, in *La scrittura e la differenza* cit., pp. 37-38.

⁷⁰ Lo spettatore «deve essere convinto che siamo capaci di farlo gridare» (Artaud, *Il teatro di Alfred Jarry* cit., p. 7).

⁷¹ Derrida, *Violenza e Metafisica* cit., p. 100.

⁷² Ci si riferisce qui, per analogia, alle parole rivolte da Derrida alla comunità filosofica: «in quella fragile istanza in cui l'interrogazione non è ancora abbastanza determinata perché l'ipocrisia di una risposta si sia già introdotta sotto la maschera dell'interrogazione, perché la sua voce si sia già lasciata ingannevolmente articolare nella sintassi stessa dell'interrogazione. Comunità della decisione, dell'iniziativa, dell'inizialità assoluta, ma minacciata, in cui l'interrogazione non ha ancora trovato il linguaggio che ha deciso di cercare, non si è ancora rassicurata in esso sulla propria possibilità. Comunità dell'interrogazione sulla

L'apertura alla possibilità della «legge dell'altro»⁷³ è ciò che caratterizza o, forse, *dovrebbe* caratterizzare la comunità degli spettatori. Apertura come tutela di un vago e irruente «Mistero»⁷⁴ dell'altro sul margine di un mondo non-vero cui comunque si concede un enclave. La dualità spettatore-attore, e dei loro rispettivi mondi appare, e deve restare, dunque, insuperabile: la relazione che sussiste tra di loro, se c'è, non si neutralizza, né può farlo se non a costo di snaturare il gioco stesso del teatro⁷⁵. Questo poiché «l'altro in quanto altro non è qui un oggetto che diventa nostro o che finisce per identificarsi con noi; esso, al contrario si ritrae nel suo mistero»⁷⁶ e «di lui si può solo dire che il suo fenomeno è una certa non-fenomenicità, che la sua presenza (è) una certa assenza»⁷⁷.

L'abisso in cui *si* immerge il pubblico è, quindi, anche, un abisso del senso concettuale della realtà, dovuto all'incontro⁷⁸ con il parricida *fuo-*

possibilità dell'interrogazione. È poco – è quasi nulla – ma qui si rifugiano e si riassumono oggi una dignità e un dovere intangibile di decisione. Una intangibile responsabilità. Perché intangibile? Perché l'impossibile ha già avuto luogo. [...] L'interrogazione è già cominciata, noi lo sappiamo e questa strana certezza che riguarda *un'altra* origine assoluta, un'altra decisione assoluta, mentre accerta il passato dell'interrogazione, impartisce una lezione incommensurabile: la disciplina dell'interrogazione. [...] una esigenza s'impone: l'interrogazione deve essere conservata. Come interrogazione. La libertà *della interrogazione* (doppio genitivo) deve essere detta e difesa. Permanenza fondata, tradizione realizzata dell'interrogazione rimasta interrogazione. Se questo comandamento ha una significazione etica, non è quella di appartenere al *dominio* dell'etica, ma di autorizzare – ulteriormente – ogni legge etica in generale» (*ivi*, pp. 100-101).

⁷³) Id., «Il giusto senso dell'anacronia. A colloquio con Jacques Derrida», in J. Derrida - C. Sini - Studio Azzurro, *Verità figura visione*, a cura e trad. it. di C. Sinigaglia - A. Somaini, Milano, Federico Motta Editore/trivioquadrivio (Pensare l'arte), 1998, p. 24.

⁷⁴) Lévinas, *Il Tempo e l'Altro* cit., p. 46.

⁷⁵) «Il teatro esiste per insegnare agli uomini che vi è altro da quello che accade intorno a loro, altro da quello che essi credono di vedere o sentire, che vi è un rovescio di ciò che essi credono sia il dritto delle cose e degli esseri, per *rivelare se stessi a loro stessi*, per far loro intuire di possedere uno spirito e un'anima immortali» (Jouvet, *Comportamento dell'attore* cit., p. 109).

⁷⁶) Lévinas, *Il Tempo e l'Altro* cit., p. 55.

⁷⁷) Derrida, *Violenza e Metafisica* cit., p. 115.

⁷⁸) «A dire il vero non ci si deve chiedere *quale* è questo incontro. Esso è l'incontro, l'unico esito, l'unica avventura fuori di sé verso l'imprevedibilmente-altro. *Senza speranza di ritorno*. In tutti i sensi di tale espressione ed è la ragione per cui questa escatologia che non aspetta *nulla* sembra talvolta infinitamente disperata. [...] Non c'è dunque concettualità dell'incontro: quest'ultimo è possibile attraverso l'altro, attraverso l'imprevedibile [...]. Il concetto presuppone una anticipazione, un orizzonte in cui l'alterità *si estingue* quando si preannuncia e si lascia prevedere. L'infinita-mente-altro non si collega in un concetto, non si pensa a cominciare da un orizzonte che è sempre orizzonte dello stesso, l'unità elementare in cui le apparizioni e le sorprese sono sempre accolte da una comprensione, sono riconosciute. Si deve così pensare contro una evidenza di cui si poteva credere – di cui tutto non si può non credere – che è qualcosa come l'etere stesso del nostro pensiero e del nostro linguaggio. Il solo tentativo di pensare il contrario, toglie il respiro. E non si tratta soltanto di pensare il *contrario*, che ne è ancora complice, bensì di liberare il proprio pensiero e il proprio linguaggio per l'incontro al di là dell'alternativa classica» (*ivi*, pp. 120-121).

rilegge, migrante tra i mondi e richiedente asilo: ci si sottopone all'imprevedibilità dell'incontro teatrale per essere soggetti di (e a) questo disorientamento, a questo a-logico, a-topico, a-nomico e an-economico⁷⁹ stare insieme come separazione⁸⁰. L'incontro con l'alterità, è, pertanto, ciò a cui l'attore invita il pubblico, creando le «condizioni attraverso cui questi possa *interrogarsi sul senso*. [...] Vi sono spettatori per i quali il teatro è essenziale proprio perché non presenta loro soluzioni, ma nodi»⁸¹. È, quindi, dalla possibilità concessa, se è concessa, a questi nodi di emergere, che si profila lo spettacolo teatrale come possibilità dell'ospitalità ponendo l'attenzione nell'«interazione fra una persona e l'altra»⁸².

Detto ciò, l'apertura ospitale si colloca antinomicamente tra istanze differenti, non commensurabili e non calcolabili, di chiusura e di apertura⁸³. «Il pubblico non ha una funzione passiva»⁸⁴, dunque, esso «partecipa costantemente tramite la sua *presenza ridestata*»⁸⁵. Tale presenza-attiva consente l'apertura alla storia dello spettacolo teatrale: vi è evento propriamente teatrale se la presenza ridestata del pubblico, complice del parricidio e nella momentanea distrazione egocentrica, conduce ad una «intensità di vita»⁸⁶. Al pubblico sta giocare tra la presenza e l'assenza di sé per liberare il mondo dell'altro dalla costrizione della soglia, all'attore sta, invece, giocare nel «triplice equilibrio»⁸⁷ tra il sé e il personaggio e, insieme, l'accoglienza della comunità del pubblico nel proprio universo⁸⁸. Ebbene, non è più chiaro chi accoglie, chi invita e chi è ospitato, chi è esposto all'altro. Né peraltro è chiaro di chi sia in gioco il desiderio, il piacere e la razionalità. Tutto ciò per un *faccia-a-faccia* che segna una *cesura* e insieme *traccia* un'apertura. Quello che c'è tra un abisso e un tappeto⁸⁹ – o una

⁷⁹) Cfr. Id., *Politiche dell'amicizia* cit., p. 209.

⁸⁰) Id., *Violenza e Metafisica* cit., p. 121.

⁸¹) E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 145. Secondo alcuna letteratura antropologica il dramma teatrale ha diretta discendenza dal ritualizzarsi di alcune forme di conflitto sociale. «Il dramma [sociale] induce e contiene dei processi di riflessione, e genera delle strutture culturali in cui la riflessività può trovare un posto legittimo» (Turner, *Dal rito al teatro* cit., p. 167). Da questa genesi il teatro conserverebbe nella propria essenza la specificità conflittuale della riflessione.

⁸²) Brook, *La porta aperta* cit., p. 43.

⁸³) «Non è dal posto di questo posto che si scruta l'orizzonte, nell'attesa di un cigno nero che non arriva tutti i giorni? Un posto non trova mai la sua sede se non a partire da un orizzonte, da questo limite che apre e chiude allo stesso tempo?» (Derrida, *Politiche dell'amicizia* cit., pp. 310-311).

⁸⁴) Brook, *La porta aperta* cit., p. 27.

⁸⁵) *Ibidem*; corsivo mio.

⁸⁶) *Ivi*, p. 26.

⁸⁷) *Ivi*, p. 48.

⁸⁸) «Si è permanentemente costretti a lottare per scoprire e mantenere questo triplice rapporto; con se stessi, con l'altro e con il pubblico» (*ibidem*).

⁸⁹) Cfr. *ivi*, p. 25.

«O» di legno – è la cesura⁹⁰ di uno spazio che, dalla «logica della palizzata» tende a cedere alla «logica dell'imene»⁹¹ dal momento in cui il sipario, se c'è, si apre. La soglia tende a lacerarsi pur tracciandosi o essendosi tracciata. La frequentazione del margine scenico supera il concetto stesso di frontiera partorendo sulla scena – altro abisso, voragine, antro, spazio vuoto – l'«irresistibile presenza della vita»⁹².

1.3. *Il «momento presente»*⁹³

La frequentazione della frontiera è un fatto che non riguarda «né l'avvenire né il presente, ma [persiste] tra i due»⁹⁴. Il tempo è qui, sulla soglia, organizzato in una serie di rimandi e sospensioni che impediscono di fermarne il gioco⁹⁵. Circolo «vizioso, ma sacro»⁹⁶, pertinente a pratiche ostetriche: con la nascita dell'evento, l'ospitalità comincia, se inizia, da subito, ma è immantinentemente differita, *a-venire*: si protende tra il subito e l'*a-venire*.

Senza dubbio questo incontro che per la prima volta non ha la forma del contatto intuitivo [...], ma quella della separazione [...], senza dubbio

⁹⁰) Cfr. Derrida, «La disseminazione» cit., p. 319.

⁹¹) «Si passa così dalla logica della palizzata, che farà sempre il pieno, alla logica dell'imene. L'imene, consumazione dei differenti, continuità e confusione del coito, matrimonio, si confonde con ciò da cui sembra derivare: l'imene come schermo protettore, scrigno della verginità, parete vaginale, velo finissimo ed invisibile, che, davanti all'utero, sta *tra* il dentro e il fuori della donna, di conseguenza tra il desiderio e il concepimento. Non è né il desiderio né il piacere, ma tra i due. Né l'avvenire né il presente, ma tra i due. È l'imene che il desiderio sogna di forare, di trafiggere in una violenza che è (al tempo stesso o tra) l'amore e l'omicidio. Se l'uno o l'altro avesse luogo, non ci sarebbe l'imene. Ma non più semplicemente nel non-luogo. Con tutta l'indecidibilità del suo senso, l'imene ha luogo solo quando non ha luogo, quando non accade *veramente* nulla, quando c'è consumazione senza violenza, o violenza senza colpo, o colpo senza marca (*marque*), marca senza marca (margine [*marge*]), ecc., quando il velo è strappato senza esserlo, per esempio quando si fa morire o godere dal ridere» (Id., *La doppia seduta* cit., p. 234).

⁹²) Brook, *La porta aperta* cit., p. 24.

⁹³) «L'essenza del teatro è contenuta in un mistero chiamato il “momento presente”» (*ivi*, p. 105).

⁹⁴) Derrida, *La doppia seduta* cit., p. 234.

⁹⁵) «Attraverso il tempo. Se il frattanto dell'imene differisce dal presente, dal presente passato, futuro o eterno, il suo foglietto non ha né dentro né fuori, non appartiene né all'originale né alla rappresentazione, né alla realtà né all'immaginario. La sintassi della sua piega vieta che se ne fermi il gioco o l'indecisione su uno dei termini» (*ivi*, p. 250).

⁹⁶) «Il gioco dell'imene è *al tempo stesso* vizioso e sacro, “vizioso ma sacro”. Come pure non è né l'uno né l'altro, poiché non accade nulla, e l'imene resta sospeso tra, fuori e dentro l'antro. Niente è più vizioso di questa suspense, di questa distanza giocata; niente è più perverso di questa penetrazione lacerante che lascia un ventre vergine. Ma nulla è più marcato del sacro, [...] più ripiegato, intangibile, sigillato, indenne» (*ivi*, p. 237).

quest'incontro dell'imprevedibile per eccellenza è l'unica apertura possibile del tempo, l'unico avvenire puro, l'unico dispendio puro *al di là* della storia come economia. Ma questo avvenire, questo al di là, non è un altro tempo, un indomani della storia.⁹⁷

In *questo* tempo, il teatro crea – attraverso l'imprevisto, l'irruzione sorprendente, l'apparizione spettrale dell'altro – un altro tempo qualitativamente differente. Questo accade a partire da un *atomico* «momento presente», che si muove *con discrezione* nel flusso della messinscena: «quando questo atomo di tempo si apre, l'interezza dell'universo è contenuta nella sua infinita piccolezza»⁹⁸. Tuttavia questo momento *presente* differisce⁹⁹, di fatto, dal presente comunemente inteso che diviene presto qualitativamente *out of joint*. Ogni membro del pubblico vive un'unica impressione collettiva insieme all'attore, ottenendo il fenomeno dell'abbandono del tempo quotidiano. Questo istante va atteso e ricercato in teatro sentendosi responsabili¹⁰⁰ come attori e come pubblico della qualità del tempo che si organizza, se si organizza, nel flusso della messinscena. Dall'inizio dello spettacolo bisogna indugiare con attenzione nell'attesa della cattura di questo momento, come avviene nella pesca con la rete.

Siamo dove siamo quando entriamo nel teatro, in noi stessi, nelle nostre vite qualunque. Così preparare la rete significa costruire un ponte tra noi come siamo di solito, nella nostra condizione normale e portando con noi il nostro mondo quotidiano, e un mondo invisibile che ci si può rivelare soltanto quando la normale inadeguatezza di percezione è sostituita da una qualità di consapevolezza infinitamente più acuta. Ma questa rete è fatta di buchi o di nodi?¹⁰¹

Si è parlato di sospensione del tempo ordinario, ma, di fatto, la rappresentazione *ha luogo* nel tempo, in *un* tempo. Un tempo certamente differito dall'irruzione dell'altro nello spazio. In tal senso, questo flusso temporale, che non è altro dalla storia, apre la storia in un dispendio aneconomico di se stesso nell'effimero. Forse, allora, si tratta di nodi, di eventi che legano la storia *a-venire* sbalorditivamente¹⁰² a un momento presente.

⁹⁷) Id., *Violenza e Metafisica* cit., pp. 120-121.

⁹⁸) Brook, *La porta aperta* cit., pp. 105-106.

⁹⁹) Si intende qui rendere la duplicità del significato etimologico (dal latino *differre*: rimandare, essere diverso): rimandare ad altro tempo il tempo quotidiano e, contemporaneamente, costituire un tempo qualitativamente diverso ovvero del *temporeggiamento* e della *spaziatura*. A tal proposito, cfr. J. Derrida, *La différance*, in *Margini* cit., pp. 27-58.

¹⁰⁰) Cfr. Brook, *La porta aperta* cit., p. 109.

¹⁰¹) *Ivi*, p. 111.

¹⁰²) Cfr. *ivi*, p. 105.

La relazione con l'avvenire, la presenza dell'avvenire nel presente sembra ancora realizzarsi nel faccia a faccia con altri (*autrui*). La situazione del faccia a faccia sarebbe la realizzazione stessa del tempo; lo sconfinamento del presente nell'avvenire non fa parte del modo d'essere di un soggetto solo, ma è la relazione intersoggettiva. La condizione del tempo sta nel rapporto fra esseri umani o nella storia.¹⁰³

Ora, se il teatro si fonda sulla relazione con altri ad ogni livello, si comprende bene come nell'evento scenico abbia la possibilità di prendere forma presente una storia che immediatamente è procrastinata nell'avvenire. A partire dalla relazione nella doppiezza ricca di rinvii del momento presente, affrontato con responsabilità e verità, il teatro è il gesto ospitale di aprire la porta.

È la verità del momento presente che conta, l'assoluto senso di convinzione che può apparire solo quando un'unione lega interprete e pubblico. Appare quando le forme temporanee sono servite al loro scopo e ci hanno portato in quest'unico, irripetibile istante in cui *una porta si apre* e la nostra visione si trasforma.¹⁰⁴

Il teatro non può dunque essere il luogo dove le forme mortali si fissiono nel tempo, ma il luogo dove la forma *a-venire* deve avere possibilità di trovare spazio d'ospitalità e di fare il *suo* tempo. Tuttavia la forma teatrale è auto-distruttiva¹⁰⁵, «dispendio puro al di là di ogni economia»¹⁰⁶. Come può allora *donare un tempo*¹⁰⁷ se non il tempo dell'inganno?

2. *Il dono e il raggio*

Se dovessi spiegare tutto questo con una sola frase, direi che si tratta soltanto di *dare se stessi*. Bisogna *darsi in modo totale*, nella propria intimità più profonda, con fiducia come ci si dà nell'atto d'amore. Questa è la chiave del problema: l'auto-penetrazione, la *trance*, l'*eccesso*, la stessa *disciplina* formale possono essere realizzati *solo a condizione* di un *dono completo*, umile e senza riserve.¹⁰⁸

¹⁰³) Lévinas, *Il Tempo e l'Altro* cit., p. 49. Cfr. anche *ivi*, p. 46.

¹⁰⁴) Brook, *La porta aperta* cit., p. 123.

¹⁰⁵) Id., «Il teatro mortale», in *Lo spazio vuoto* cit., p. 27.

¹⁰⁶) Derrida, *Violenza e Metafisica* cit., pp. 120-121.

¹⁰⁷) Vd. l'ambivalenza del termine francese, già citata *supra*, nt. 34.

¹⁰⁸) Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro* cit., p. 46. «Il dono, se ce n'è, sarà sempre senza bordo. Che cosa vuol dire qui "senza"? Un dono che non debordasse, un dono che si lasciasse contenere in una determinazione e limitare dall'indivisibilità di un tratto identificabile, non sarebbe un dono. Dal momento in cui si delimita, un dono è in preda al

2.1. *An-economia della sorpresa*

L'evento scenico *dona* il tempo? Si può mai possedere il *tempo* da donarlo? Eppure, come donare *ospitalità* senza donare il tempo? Come sarebbe poi possibile che l'attore si *dia* in modo totale, come esorta Grotowski, e che in lui convivano *eccesso* del dono e *disciplina* formale? Come poter disciplinare un dono totale? Si potrebbe contestare qui l'esagerazione di un pretesto portato troppo avanti essendo, per lo più, il teatro non lontano dalla logica della produzione e del commercio economico¹⁰⁹. Infatti è possibile individuare principi amministrativi e commerciali che ne governano le relazioni: il *mestiere* dell'attore è retribuito, questi prende in *affitto* il palco su cui reciterà e il pubblico paga il *biglietto* per assistere alla *performance* di un professionista. Tuttavia c'è dell'altro.

Il biglietto può comprare l'apparenza di una forma nella sua mortalità, ma questa non è che una crosta, «sotto vi è un magma in ebollizione»¹¹⁰. Questo magma non è mai scontato ed è presente unicamente a condizione di un certo debordamento della logica di mero scambio¹¹¹. Il «commercio»¹¹² teatrale si alimenta di un fondo intensamente an-economico, puramente dispersivo, che motiva e origina lo spettacolo come evento, temporale, sociale, «biologico e spirituale»¹¹³, ottenuto mediante la metamorfosi di parole inanimate in «Verbo»¹¹⁴. Tale trasfigurazione non si può esimere da una forte inclinazione per lo spreco e per l'eccesso.

Di fatto la *produzione* teatrale è effimera e consiste, pertanto, nell'orchestrazione di un *evento*, isolato e irripetibile. Qui un tempo è concesso reciprocamente dalle parti, quello eletto nel flusso dell'evento scenico,

calcolo e alla misura, alla padronanza (*maîtrise*) e alla metrica (*métrique*), alla difesa del controllo e alla riappropriazione soggettivante. Il dono dovrebbe, se ce n'è, debordare il bordo, certo, verso la dismisura e l'eccesso; ma dovrebbe anche sospendere il suo rapporto con il bordo, e anche il suo rapporto trasgressivo con la linea o con il tratto isolabile di un bordo. Il «senza» non è soltanto l'«oltre» o l'«al di là». La conseguenza – detto di sfuggita – di questa «logica» di un «senza» che non sarebbe né negativo né trasgressivo, è la seguente: ovunque c'è castrazione e problematica della castrazione [...] c'è razionalità del bordo e non c'è dono e nemmeno problematica possibile del dono» (J. Derrida, *Donare il tempo. La moneta falsa*, premessa e a cura di P.A. Rovatti, trad. it. di G. Berto, Milano, Raffaello Cortina Editore [Opere scelte di Jacques Derrida, Serie diretta da M. Ferraris e P.A. Rovatti], 1996, pp. 92-93).

¹⁰⁹) «Il dono, se ce n'è, si rapporterebbe senza dubbio all'economia» (*ivi*, p. 8).

¹¹⁰) Brook, «Il teatro sacro», in *Lo spazio vuoto* cit., p. 62.

¹¹¹) «Il mestiere dell'attore insegna ad amare, insegna a praticare quella simpatia che è alla base di tutte le relazioni sociali e umane» (Jouvet, *Lezioni sul Tartufo* cit., p. 220). Cfr. Derrida, *Donare il tempo* cit., pp. 156-157.

¹¹²) «Il pubblico inganna il comédien, non è vero? e il comédien inganna il pubblico. È un gioco di sincerità, un commercio. È questo gioco che va preso in considerazione, nella sua onestà e nei suoi schemi» (Jouvet, *Comportamento dell'attore* cit., p. 108).

¹¹³) Grotowski, *Il teatro è un incontro* cit., p. 68.

¹¹⁴) Cfr. *ivi*, pp. 67-68.

che si è appena chiamato, con Brook, «momento presente». Questo «momento» ha la caratteristica dell'essere *fuori tempo*, contro tempo, e, contemporaneamente, unico e irripetibile: «*drammatico*»¹¹⁵. Tale caratteristica lo rende piacevole e desiderabile, in primo luogo ad un pubblico che assiste alla comparsa spettrale dell'altro che pone il tempo *out of joint*.

«Il piacere ha sempre come causa una sorpresa, e quindi un evento, il sopravvenire del nuovo, dell'inanticipabile e del non ripetibile. Il piacere è sempre e innanzitutto il piacere di essere stupiti»¹¹⁶. Se questo appare incontentabile ragionando del pubblico, dall'altra parte si attesta che «più ancora, più presto ancora, più intensamente, quantitativamente, qualitativamente»¹¹⁷ il piacere dell'attore è «un piacere causato dal fatto di causare una sorpresa nell'altro, di causare cioè nell'altro il piacere di essere stupiti: il più grande piacere è quello di causare nell'altro il piacere più grande dopo il proprio»¹¹⁸. Pubblico e attori, dunque, concorrono insieme a *dare* possibilità ad un evento sorprendente che, per essere tale, necessita di una qualche relazione con l'impossibilità di fatto.

Una «passione per la meraviglia»¹¹⁹ – e la meraviglia non può essere che *dell'altro* (doppio genitivo) – è causa del piacere¹²⁰, dunque. Nell'attore corpo, voce e, anche, psiche, divengono, quindi, «causa della causa»¹²¹. L'attore si trova ad essere preso da questa situazione in cui la causa del piacere che lo avvolge è il suo stesso sé nel personaggio e può pertanto affermare di essere «la causa onnipotente della causa nel piacere che *mi* dono donandolo all'altro. Piacere inebriante, come il tabacco o la droga, di essere il più vicini possibile alla *causa sui* autoaffettiva»¹²², incarnando egli stesso l'opera d'arte di cui si compiace e di cui (si) fa dono. «Naturalmente l'autoaffezione non è pura»¹²³: l'attore non può fare a meno né del

¹¹⁵) «Se allora l'attore fosse in grado di valutare il proprio stato mentre recita, se riuscisse lucidamente a cogliere o a riconoscere le corrispondenze, i momenti di unisono tra sé e il pubblico, tra sé e il ruolo, e i momenti di unisono straordinario, totale di tutti e tre: pubblico, autore e se stesso, avrebbe conquistato il punto estremo in cui si situa quel che potremmo definire il senso intuitivo del ruolo in azione [idea di fusione dove egli è il “fondente”, la materia che fonde [N.d.A.]. A quel punto l'attore è sicuro d'aver assolto la funzione che gli è stata affidata, d'aver espresso in un tempo benché breve l'intenzione dell'autore, quali che siano l'epoca, il luogo e le condizioni nelle quali egli recita la sua opera; egli ha colto quel che chiamiamo *un momento drammatico per eccellenza*» (Jouvet, *Comportamento dell'attore* cit., p. 146).

¹¹⁶) Derrida, *Donare il tempo* cit., p. 146.

¹¹⁷) *Ibidem*.

¹¹⁸) *Ibidem*.

¹¹⁹) *Ibidem*. Cfr. Platone, *Teeteto*, 155D.

¹²⁰) Cfr. P. Brook, «La subdola strategia della noia», in *La porta aperta* cit., pp. 9-100. Cfr., nello specifico, *ivi*, p. 22.

¹²¹) Derrida, *Donare il tempo* cit., p. 146.

¹²²) *Ibidem*.

¹²³) *Ibidem*.

ruolo né del pubblico ¹²⁴ ovvero dell'altro ospitato, ne va del teatro stesso ovvero dell'ospitalità.

Lo spettatore, rispetto al dono, se c'è, che gli fa l'attore, è il destinatario. Tuttavia questi, in quanto ricevente, in quanto «altro, non vi è mai implicato per niente e, nel tempo della deviazione [del dono], nel corso del suo processo, nel corso cioè della strada e del trasferimento, tutte le catastrofi sono possibili» ¹²⁵. Desiderandolo, avendone curiosità e, quindi, ricevendolo, lo spettatore risponde del dono e al dono, apprendo di fatto la possibilità all'impossibile e allo smarrimento: un commercio di finzioni, un commercio di monete false ¹²⁶. E in tale commercio catastorfico e ingannevole «si tratta [...] di *prendere*, di arrestare, di arponare» ¹²⁷ un tempo: il momento presente drammatico. Dunque, coloro che, in teatro, sono responsabili del dono di ospitalità sono i «responsabili della qualità del momento che rimane infine prigioniero nella loro rete» ¹²⁸: nel flusso della rappresentazione vi può essere, forse, un momento privilegiato in cui il dono (dell'ospitalità del pubblico, del sé dell'attore, dell'evento reciproco) si realizza pienamente: quello che Brook chiama «il pesce d'oro».

¹²⁴) «1) L'attore deve innanzi tutto capire che tutto inizia con il “darsi a ...”, che dovrà dire il suo monologo al pubblico come a un unico spettatore. Senso del pubblico. 2) Cerchi di fargli sentire *l'amore* nel quale si deve trovare per recitare quel ruolo, e di fargli sentire che entrando nel ruolo non può comportarsi senza preoccupazione del personaggio; in altre parole trasmettergli la consapevolezza di essere uno strumentista. Senso del ruolo e dell'autore. 3) Terzo senso da sviluppare: attraverso quello che egli prova nell'esecuzione, far sì che percepisca dentro di sé e su di sé quando recita l'equilibrio dei sentimenti del ruolo e dei suoi sentimenti (e di quelli del pubblico). Senso di se stesso» (Jouvet, *Comportamento dell'attore* cit., p. 146).

¹²⁵) Derrida, *Donare il tempo* cit., p. 146 e cfr. *ivi*, pp. 122-124.

¹²⁶) «È un *turbamento interiore a suscitare nello spettatore la curiosità* che lo conduce fino alle porte di un teatro. Sappiamo che l'eccitazione e l'inquietudine che presiedono al suo ingresso in sala, non si calmeranno che con l'imbroglione di un intreccio, l'incoerenza di un'azione data nella discordia dei personaggi. Il successo dell'opera rappresentata non sarà che una vasta deflagrazione di polemiche e di conflitti. Quel che chiamano divertimento o evasione è soltanto uno smarrimento generale. L'ordine qui viene da un disordine, lo sappiamo tutti» (Jouvet, «Elogio del disordine» cit., p. 38). Cfr. C. Baudelaire, *La moneta falsa*, in *Lo spleen di Parigi*, introd., trad. it. e note di A. Berardinelli, Milano, Garzanti (I Grandi Libri), 1999, pp. 122-125.

¹²⁷) Derrida, *Donare il tempo* cit., p. 146.

¹²⁸) Brook, *La porta aperta* cit., p. 109. E anche: «Il teatro attraverso l'energia del suono, della parola, del colore e del movimento, tocca un pulsante emotivo che in cambio invia fremiti tramite l'intelletto. Una volta che l'interprete sia collegato col pubblico, l'evento può prendere molte direzioni. Ci sono teatri che mirano a produrre solo un buon pesce ordinario, che possa essere mangiato senza fare indigestione. Ci sono teatri pornografici che mirano caparbiamente a servire del pesce le cui interiora sono piene di veleno. Ma facciamo conto di avere l'ambizione più alta, e che l'unico nostro desiderio nel rappresentare sia quello di catturare il pesce d'oro» (*ivi*, p. 110).

Si tratta allora di arpionare, «di prendere e ancor più di sorprendere»¹²⁹. Infatti giocano il piacere «preso, proporzionato alla sor-presa»¹³⁰, e quello «della sor-presa *causata*»¹³¹. Tuttavia non vanno oltremodo distinti i ruoli di attore e pubblico in questo gioco: la situazione può essere agevolmente invertita. Anche l'attore può essere sorpreso dal silenzio e dall'attenzione pubblico¹³², da un applauso a scena aperta, trovandosi d'improvviso a subire la grandezza del ruolo che gli è affidato ecc., può scoprirsi, quindi, nella situazione di inferiorità che permette di ricevere il dono ed esserne catastroficamente lusingato, in quanto parte della «struttura d'ostaggio»¹³³ ex-appropriante.

Sorprendere l'altro, anche con la propria generosità, donandogli troppo, significa essere in vantaggio su di lui, dal momento in cui accetta il dono. L'altro è preso in trappola. Egli non ha potuto prevedere, ed è quindi lasciato alla mercé, *al grazie* di chi dona. Egli è preso, in trappola, sorpreso, imprigionato, e cioè avvelenato dal fatto stesso che gli accada qualcosa, davanti a cui egli resta, non avendo potuto prevedere niente, senza difesa, aperto, esposto. Egli è la preda (*prise*) dell'altro, gli ha dato presa (*donné prise*). Una tale violenza può essere considerata come la condizione stessa del dono, la sua impurità costitutiva, dato che il dono è coinvolto in un movimento di *circolazione*, destinato al riconoscimento, alla conservazione, all'indebitamento, al credito, ma anche dato che, al di là del circolo stesso, *ha il dovere (il se doit)* di essere eccessivo e quindi sorprendente. *La violenza sembra irriducibile, nel circolo e al di fuori di esso, per ripeterlo o per interrogarlo*. Un dono atteso, moderato, misurato o misurabile, un dono proporzionato al beneficio o all'effetto che si dà per scontato, un dono ragionevole [...] non sarebbe più un dono, tutt'al più un rimborso a credito, l'economia ristretta di una differenza, di un temporeggiamento calcolabile. La sorpresa, se resta pura e senza riappropriazione possibile, nomina quell'istante di follia che lacerata il tempo e interrompe ogni calcolo.¹³⁴

Il circolo del dono riflette la «struttura d'ostaggio» e l'aneconomia dell'ospitalità¹³⁵: il *troppo* di Admeto¹³⁶. Si tratta di un *troppo* «che lacerata il

¹²⁹) Derrida, *Donare il tempo* cit., p. 147.

¹³⁰) *Ibidem*.

¹³¹) *Ibidem*.

¹³²) Come si vede quando Jouvet afferma di aver «ascoltato troppo la sala» (Jouvet, *Comportamento dell'attore* cit., p. 98).

¹³³) Derrida, *Passo d'ospitalità* cit., p. 122.

¹³⁴) Id., *Donare il tempo* cit., p. 147.

¹³⁵) «Che mai significa, questo *passo di troppo*, e la trasgressione, se, per l'invitato e per il visitatore, il superamento della soglia rimane sempre un passo di trasgressione? se anzi deve restarlo?» (Id., *Passo d'ospitalità* cit., p. 83).

¹³⁶) «SERVO: È veramente troppo, *troppo ospitale*» (Euripide, *Alceste*, introd., a cura e trad. it. di G. Paduano, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli [Classici greci e latini], 1993, p. 123; corsivo mio).

tempo», donando un *altro* tempo, ma un tempo che ha un forte legame con l'avvenire, un tempo aperto all'*a-venire*, aperto all'impossibilità di se stesso, che frequenta l'impossibile in attesa della sorpresa. La sorpresa, se fosse possibile e calcolabile, non potrebbe sorprendere; deve dunque frequentare l'impossibilità di essere un «pesce d'oro», come ciò che è «assolutamente sorprendente»¹³⁷ e che sfugge senza indugio nell'avvenire, ovvero l'*in-finitamente*. «L'avvenire è l'altro. La relazione stessa con l'avvenire è la relazione stessa con l'altro»¹³⁸. Paradossalmente catturare il «pesce d'oro» significa dare sorprendendo, nell'impossibilità coesistente dell'eccesso e della disciplina del dono¹³⁹.

Da una parte «*il sentimento dell'attore, quando recita, è un sentimento generoso. Devi provarlo per gli altri non per te*»¹⁴⁰. Dall'altra l'attore è chiamato alla responsabilità: «bisogna sapersi prestare al pubblico, senza prestarsi troppo!»¹⁴¹. E l'atteggiamento del pubblico non può essere dissimile. Pertanto ci si trova costretti a gestire una moderazione impossibile di cui la regola – o un diritto – non esiste e non può nemmeno essere individuata. Analogamente, tra *La legge d'ospitalità incondizionata* e *le leggi condizionate e condizionanti* che ne costituiscono il diritto applicato, donare ospitalità è lo sforzo di un dono impossibile che eccederebbe già il possibile¹⁴² nell'apertura verso una *chance* incalcolabile in quanto caratterizzata dall'aver-ancora-da-essere. Il calcolo economico non è una via praticabile.

2.2. *La moneta falsa e il resto*

Eppure qualche aggirio si è nascosto in queste considerazioni. Se si considera il momento presente come il precipitato dell'evento d'ospitalità tra più categorie di persone (attori, personaggi, pubblico), va considerato

¹³⁷) Lévinas, *Il Tempo e l'Altro* cit., p. 46.

¹³⁸) *Ibidem*.

¹³⁹) Cfr. Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro* cit., p. 46.

¹⁴⁰) L. Jovet, *Tecniche, personaggi, testi*, in *Elogio del disordine* cit., p. 75.

¹⁴¹) Id., *Lezioni sul Tartufo* cit., p. 227.

¹⁴²) Come nel caso, già citato, dell'Admeto follemente «troppo ospitale», cfr. Euripide, *Alceste* cit., pp. 103 e 123. «È il paradosso in cui siamo coinvolti fin dall'inizio. Non c'è dono senza intenzione di donare. Il dono può avere solo un significato intenzionale – nei due sensi di questa parola, che rinvia tanto all'intenzione quanto all'intenzionalità. D'altra parte, tutto ciò che appartiene al senso intenzionale fa anche correre al dono il rischio di trattenersi, di essere trattenuto nel suo stesso dispendio. Di qui la difficoltà enigmatica che abita in questa evenemenzialità donatrice. Ci vuole del caso, dell'occasionalità, dell'involontario, cioè dell'incoscienza o del disordine, e ci vuole della libertà intenzionale, e un accordo – miracoloso, gratuito – di queste due condizioni, l'una con l'altra» (Derrida, *Donare il tempo* cit., p. 124).

anche che nell'autenticità dello stesso momento si annida la finzione che ne svela il raggio. «La verità svela soltanto la non-verità della sua fine; la fine del dono»¹⁴³. Si ritorna, a fine spettacolo, nella platea di un teatro, con le luci accese, ecc. o, nell'altro caso, in «una stanzetta, di solito senza finestre, uno sgabuzzino un po' sudicio, con pretese di eleganza o di gaiezza, eppure triste»¹⁴⁴. E l'inchino, il ringraziamento finale dell'attore, di risposta agli applausi, se ce n'è, rende «scusabile»¹⁴⁵ la finzione. Ma che cosa dover scusare, se la finzione non è stata che il «desiderio di produrre un evento»¹⁴⁶ nella vita dello spettatore, mediante il dono eccessivo della vita ad una vita altra, pur spettrale, ovvero «il desiderio di far (*donner à*) vivere, semplicemente, di *far vivere di più* (*donner plus à vivre*), e cioè donare la vita»¹⁴⁷, un'altra vita per donare la propria¹⁴⁸, in tal modo producendo un evento *nella vita* dello spettatore e donando la vita (fare nascere la vita e prestare la vita) al personaggio?

Eppure, come, in realtà, non può «donare la morte»¹⁴⁹ di se stesso al personaggio e al pubblico, l'attore non può donare nemmeno la vita. Il pesce d'oro, *forse*¹⁵⁰, non esiste e il tempo altro che si era realizzato nell'evento scenico non era che mera finzione: l'ospitalità stessa, *forse*, si è solamente realizzata nell'impossibilità della finzione, in un momento autentico¹⁵¹ che subito ha invocato quella verità che non gli apparteneva. *Forse*, ancora, l'ospitalità non può essere che una finzione, tra le tante, ma nella stessa finzione, certamente, è giocata (*played*).

L'evento scenico è, dunque, una moneta falsa¹⁵² che circola tra le parti coinvolte e il suo aspetto «artefatto» mina dal profondo la sua essenza. Infatti, già dalla definizione di un luogo deputato, di un territorio¹⁵³, si localizza un retroscena¹⁵⁴, tra e dietro le quinte, da cui l'attore fa la sua

¹⁴³) *Ivi*, p. 148.

¹⁴⁴) Jouvet, *Comportamento dell'attore* cit., p. 127.

¹⁴⁵) Derrida, *Donare il tempo* cit., p. 157.

¹⁴⁶) *Ibidem*.

¹⁴⁷) *Ibidem*.

¹⁴⁸) «È fondamentale [...] utilizzare il personaggio come un trampolino, uno strumento che serve per studiare ciò che è nascosto dietro alla nostra maschera di ogni giorno – l'essenza più intima della nostra personalità – per offrirla in sacrificio, palesandola» (Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro* cit., p. 45).

¹⁴⁹) Cfr. J. Derrida, *Donare la morte*, introd. di S. Petrosino, postfazione di G. Dalmasso, trad. it. di L. Berta, Milano, Jaca Book (Di fronte e attraverso), 2002, pp. 79-88; inoltre, cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, introd., a cura e trad. it. di P. Chiodi, Milano, Longanesi & c. (I Marmi), 1976, § 47, p. 294.

¹⁵⁰) «È tanto improbabile, forse tanto improbabile, quanto un *cigno nero*» (Derrida, *Politiche dell'amicizia* cit., p. 304).

¹⁵¹) Cfr. P. Brook, «Il teatro sacro», in Id., *Lo spazio vuoto* cit., pp. 61 e 73.

¹⁵²) Cfr. Baudelaire, *La moneta falsa* cit., pp. 122-125.

¹⁵³) Cfr. E. Goffman, *Vita quotidiana come rappresentazione*, trad. it. di M. Ciacci, Bologna, Il Mulino (Universale Paperbacks, 25), 1969, p. 127.

¹⁵⁴) Cfr. *ivi*, pp. 133-134.

comparsa e dove questi, abbandonando il suo aspetto spettrale, tornerà a rilassarsi dopo la sua *performance*: la solennità dell'evento creativo necessita di una sacrestia di cui tutti sanno, ma ci si illude volentieri, per un certo tempo, che non esista. Coniata dalle sacrestie teatrali, la moneta falsa circola nel corso dello spettacolo attraverso la dogana della ribalta, di dono in dono, riflettendo i paradossi che del dono, appunto, sono propri. Ancor di più, dunque, in teatro, per quanto questo possa essere sacro¹⁵⁵, la moneta, falsa, svalutata in quanto tale e in quanto oggetto transferale del dono an-economico, non sarà mai adatta per il tempio, come i cicli del tradimento¹⁵⁶, prezzo di sangue.

Lo spettro teatrale che, preso dalla finzione, appare per testimoniare un certo sacrificio¹⁵⁷ e un tradimento di sangue, come quello del re di Danimarca, sarà difficilmente «santo»¹⁵⁸, almeno finché il dono non sarà puro e la sua «transustanziazione»¹⁵⁹ non sarà realmente e follemente totale: finché l'attore non salirà sul rogo¹⁶⁰, che lo brucerà completamente senza arte, tecnica, né finzione. Essendo tale, il dono in teatro, come del resto accade fuori dal teatro, «incorpora le conseguenze possibili, aleatorie, incalcolabili della moneta falsa»¹⁶¹: potendo donare solo *nella misura* di un *incalcolabile* fittizio.

L'inganno teatrale, dunque, qualora si realizzasse pienamente, renderebbe le conseguenze del gioco stesso incalcolabili¹⁶². Dal momento in cui il sipario è aperto, da ambo le parti, c'è differenza e credito: non se ne può dominare il limite¹⁶³. Si tratterebbe, più che di dominare i limiti, di frequentarli. Ovvero si tratterebbe di frequentare i limiti del territorio, della verità, del dono e dell'ospitalità. Posta alla soglia della sua verità, la comunità – degli attori, degli spettatori –, non riconosce e non può più determinare i suoi confini¹⁶⁴. «Si tratta della sua rovina originaria e insie-

¹⁵⁵) Cfr. Brook, «Il teatro sacro» cit., pp. 68-73.

¹⁵⁶) Cfr. Mt 27, 1-6 e *supra*, nt. 3.

¹⁵⁷) «L'atto della rappresentazione è, dunque, un *atto sacrificale* in cui l'artista offre tutto ciò che la maggior parte degli esseri umani preferisce nascondere. Questo *sacrificio* è il suo *donato* allo spettatore» (*ivi*, p. 69; corsivi miei). L'attore è «una persona che, grazie alla sua arte, sale sul rogo e si offre in sacrificio» (Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro* cit., p. 52).

¹⁵⁸) *Ivi*, p. 43.

¹⁵⁹) *Ivi*, p. 27.

¹⁶⁰) Cfr. *supra*, nt. 157.

¹⁶¹) Derrida, *Donare il tempo* cit., p. 158.

¹⁶²) Cfr. *ibidem*.

¹⁶³) «Il dono, se ce n'è, sarà sempre senza bordo. Che cosa vuol dire qui "senza"? Un dono che non debordasse, un dono che si lasciasse contenere in una determinazione e limitare dall'indivisibilità di un tratto identificabile, non sarebbe un dono» (*ivi*, p. 92).

¹⁶⁴) Cfr. *ivi*, p. 159. Cfr. anche Jouvét: «Non determinare nulla non concludere. L'imprecisione è feconda. Privilegia, nella vaghezza delle tue impressioni, il contatto incerto piuttosto che la certezza» (Jouvét, *Lezioni sul Tartufo* cit., p. 251).

me della possibilità di tutte le ospitalità. [...] [Si tratta] della possibilità dell'evento»¹⁶⁵.

Senza la «vertigine crematistica»¹⁶⁶ dello scambio e della circolazione «monetaria», nella condizione privilegiata dell'illusione e dell'inganno patuito, pur senza un chiaro diritto regolatore, non si avrebbe, dunque, apertura all'evento: «non può succedere niente [...] in famiglia, e cioè nel recinto senza fessure»¹⁶⁷ regolato da un diritto uniforme, chiuso nella sua indeformabilità. Allo stesso modo nulla può avvenire in platea, né può succedere niente nei *foyer*, nel recinto senza fessure della chiacchiera e dello scadimento quotidiano¹⁶⁸ in cui ognuno, peraltro, assume il ruolo che il «Si»¹⁶⁹ prescrive mediante un inganno non voluto e non consapevole. Ma ecco: le luci si abbassano, se ci sono, e nel «recinto senza fessure» si apre uno spiraglio: il sipario, se c'è. Di fatto, uno spazio scenico pone la questione di una soglia: questione di una possibilità, di un'occasione di sovvertimento della realtà «chiacchierata», un'opportunità impossibile per la finzione *autentica*. Ci si sorprende d'un tratto in una situazione dove lo scambio non è regolato da un diritto economico: siamo nell'ambito dell'evento¹⁷⁰, «della verità senza verità, della legge senza legge, del dovere senza dovere»¹⁷¹, del dono senza dono. Il dono che è *giocato* sulla soglia non viene solo dalla generosità: c'è un biglietto e ci sono delle tecniche *in gioco*, che giocano, che recitano. Ma «il dono, se ce n'è, deve andare contro o senza la natura, e rompere allo stesso modo, nello stesso momento, con ogni originarietà, con ogni autenticità originaria. Anche quindi con il suo contrario, l'artificio, ecc.»¹⁷². In teatro si *gioca* (play) quindi *con* l'artificio, ma non *per* l'artificio, *con* generosità, ma non *per* generosità¹⁷³. E l'artificio di cui ci si serve permette quel dono eccessivo che rompe con l'origine e che, mediante la frequentazione an-economica della soglia, dona l'apertura ospitale all'altro e al dono dell'altro, se ci sarà. La falsità di questa

¹⁶⁵) Derrida, *Donare il tempo* cit., p. 159.

¹⁶⁶) *Ibidem*.

¹⁶⁷) *Ibidem*.

¹⁶⁸) Cfr. Heidegger, *Essere e tempo* cit., § 35, pp. 211-215.

¹⁶⁹) *Ivi*, p. 214.

¹⁷⁰) «Se *chrema* fa segno verso il segno monetario [...], tale parola significa anche, e addirittura, nella lingua corrente, in primo luogo, la cosa e l'evento, la cosa di cui ci si occupa e l'evento che accade, tutto ciò di cui "è il caso", in una parola l'*occasione*» (Derrida, *Donare il tempo* cit., p. 159).

¹⁷¹) *Ivi*, p. 160. «Il fantasma si vede riconoscere la potenza, per lo meno la potenza e la possibilità, senza nessuna certezza convincente, senza possibile garanzia, di produrre, di generare, di donare» (*ibidem*). Cfr., infine, Id., *Politiche dell'amicizia* cit., pp. 336-339.

¹⁷²) Id., *Donare il tempo* cit., p. 160.

¹⁷³) «Si può donare *con* generosità, ma non si può donare *per* generosità, per obbedire a quella pulsione originaria o naturale che si chiama generosità, bisogno o desiderio di donare» (*ibidem*).

moneta, prezzo di sangue, è quella che va perdonata ¹⁷⁴: dare per-dono, stare al dono e al suo gioco. Come le esistenze spettrali dei personaggi, i giochi dell'attore e del pubblico sono monete «cui non si finirà mai di dare il resto» ¹⁷⁵.

LUCA VACCARO
vaccaro_l@virgilio.it

¹⁷⁴) «Tutto ciò che si dirà, *nella* storia, *della* moneta falsa (e nella storia della moneta falsa) potrà dirsi della storia, del testo fittizio che porta questo titolo. Questo testo è anche il pezzo (*la pièce*), un pezzo di moneta falsa che provoca un evento e che si presta a tutta questa scena di inganno, di dono, di perdono o di non-perdono» (*ivi*, p. 87).

¹⁷⁵) Jouvett, *Lezioni sul Tartufo* cit., p. 252.