

LA PAROLA "PROGRESSO": C'È VITA OLTRE LA MORTE? C'È VITA OLTRE LA GUERRA?

Edoardo GIORGI¹

Article history: Received 15 July 2022; Revised 2 November 2022; Accepted 11 November 2022; Available online 20 December 2022; Available print 30 December 2022.

©2022 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *The Word "Progress": Is There Life Beyond Death? Is There Life Beyond War?* This article's purpose is to analyze as thoroughly as possible one of the most interesting dramas of the well-known French-Romanian dramatist Matei Vişniec. This work is based on some of the most horrible events that happened during and after the Yugoslavian wars and it narrates a global experience – on many semantic levels and utilizing hermeneutical instruments – throughout the story of a single family, making, in the process, stand out in a clearer way the rich relations between the living and the phantasmatic category of the "living-dead" that continues to communicate with the former. I've operated, to shed a light on those phenomena, an analysis based on some anthropological studies that take in exam the violence's dynamics, but also, of course, I've used many auxiliary studies published in Italy and France, that analyze more in detail the drama in question. But the peculiarity of my study is to apply some of the anthropological aspects of war and to collocate this work in the context in which it belongs, demonstrating also how the dramatist has done some thorough research before composing the drama.

Keywords: *drama, Yugoslavian wars, physical dispossession, "wild capitalism"*

¹ **Edoardo GIORGI** si è laureato con lode nel dicembre 2021 come dottore magistrale in Italianistica all'Università di Pisa (Italia) con una dissertazione sul teatro di Matei Vişniec, e in particolare sulle forme di spossessamento e di reificazione (nel senso marxista del termine) dell'Uomo come individuo. Questo articolo è basato su uno dei capitoli che compongono la sua tesi. Ha partecipato come relatore per la prima volta alla conferenza intitolata "DISCURS CRITIC ŞI VARIATIE LINGVISTICĂ. Traducerea ca interpretare: perspective teoretice, problematizări și aplicații" tenutasi all'Università "Ștefan cel Mare" di Suceava, Romania (26-28 maggio 2022). I suoi interessi spaziano dalla poesia al teatro, dalla filologia all'antropologia. E-mail: e.giorgi13@studenti.unipi.it.

REZUMAT. Cuvântul „progres”: Există viața după moarte? Există viața după război? Scopul acestui articol este de a analiza în profunzime una dintre cele mai interesante piese ale cunoscutului dramaturg franco-român, Matei Vișniec. Demersul critic pornește de la unele dintre cele mai tragice evenimente care au avut loc în timpul războaielor balcanice din anii '90 ai secolului trecut și oferă o interpretare completă, pe mai multe paliere de semnificație, folosind instrumente de lucru proprii mai multor direcții hermeneutice, cu privire la o experiență limită filtrată prin povestea unei familii, cu implicații bogate semantic asupra relației dintre personaje vii și o categorie fantasmatică de morți-vii, care continuă să comunice cu primele menționate. Pentru a pune în lumină aceste fenomene, am întreprins o analiză bazată pe unele studii antropologice care abordează la nivel teoretic dinamica violenței, comentând apoi în detaliu drama, după o atentă evaluare critică a unui corpus de literatură auxiliară (recenzii, studii), publicată în Italia și Franța. Originalitatea perspectivei pe care o propun constă în aplicarea unor chei de lectură și aspecte specifice antropologiei culturale, utile înțelegerii mecanismelor războiului, cu scopul de a plasa opera în contextul căruia îi aparține, documentând în același timp modul în care dramaturgul însuși a întreprins cercetări ample în vederea compunerii acestei piese.

Cuvinte-cheie: dramă, războaie balcanice, deposedare fizică, „capitalism sălbatic”

Nel teatro di Matei Vișniec, in special modo quello degli anni Novanta, la guerra assume un'importanza da non sottovalutare: infatti il tema bellico viene ripreso, dopo *Personne n'a le droit de traîner sans armes sur un champ de bataille* (1992) e *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie* (1996), in *Le mot "progrès" dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, scritta da Vișniec nel 2005 su sollecitazione del Teatro Nazionale di Craiova nel contesto del progetto "Teatro d'Europa, specchio delle popolazioni profughe" e pubblicata nel 2007 dalla casa editrice Lansman.

In quest'opera – vincitrice del *Prix coup de cœur de la presse Avignone Off 2009* – si intrecciano varie linee di definizione del teatro visniechiano, come il rapporto tra vivi e morti reso impossibile dall'intrinseca incompatibilità tra questi (che riprende *Caii la fereastră*), ma anche altri nuovi termini legati alle problematiche odierne, tra le quali spicca in questa pièce anche il tema della tratta della prostituzione che dall'Europa orientale si dirige verso i paesi dell'Occidente europeo; cade così, nell'opera di Vișniec, il velo di Maya dei paesi democratici, i quali contengono – insieme alle innegabili luci – anche la mercificazione del sé in questo senso carnale (e in altri sensi). Riguardo i punti salienti del dramma, Claire Néel scrive:

Come nelle stravaganti tragedie di Shakespeare, i morti cercano di far ridere i vivi, le streghe dicono che "tutta la terra è una tomba", i vicini avidi, pronti a vendere tutto, spiano ogni minima sofferenza... [...]. I corpi non si trovano da nessuna parte, i fantasmi vagano, i padri scavano con la pala (e talvolta la bottiglia) buchi nella terra dei ricordi... Intanto "a Parigi" città delle luci, la sorella, fuggita, subendo gli orrori della prostituzione e la contrattazione delle mafie, sarà costretta a tornare... In realtà è molto meno oscuro di quanto sembri...² (Néel 2009)

Ancora, nel dépliant della compagnia Paradoxe(s) si nota giustamente come Vişniec affronti il tema guerresco in modo non nozionistico ma crudo e potente:

Matei Vişniec è sia un autore che un giornalista. Come giornalista, parla del mondo e della sua brutalità. Questo pezzo è nato dalla lettura dei dispacci AFP. Ma come drammaturgo, sa come portarci oltre questa violenza [...] dal particolare che tocca l'universale. Ci mostra persone che vivono su una fossa comune a due ore di aereo da Parigi, disossando con acidità nel passare i discorsi dei guerrafondai e dei profittatori della disperazione. Il comico è alla fine dell'orrore [...]. L'emozione non passa mai attraverso un dipinto compiacente della sofferenza. Al contrario, la scelta di denunciare l'orrore attraverso le risate è al centro di una scrittura che non scende a compromessi.³ (Dalem 2013)

L'opera, che racconta la storia di una famiglia durante le guerre balcaniche degli anni '90, sviluppa – attraverso immagini e metafore piuttosto che mediante le azioni drammatiche – le dinamiche del conflitto iugoslavo ma anche, in scala ridotta (secondo la cifra personale visniechiana del narrare il totale attraverso il particolare), il dramma di una famiglia che non accetta la morte del figlio Vibko.

² Comme dans les tragédies fantasques de Shakespeare, les morts tentent de faire rire les vivants, les sorcières disent que "toute la terre est une tombe", les voisins avides, prêts à tout vendre, épient la moindre souffrance... [...]. Les corps sont introuvables, les fantômes errent, les pères creusent avec la pelle (et parfois la bouteille) des trous dans la terre des mémoires... Pendant ce temps "à Paris" ville des lumières, la sœur, qui a fui, subissant les affres de la prostitution et le marchandage des mafias, sera obligée de revenir... En fait c'est beaucoup moins sombre qu'il n'y paraît... (Traduzione mia)

³ Matéi Vişniec est à la fois auteur et journaliste. Journaliste, il parle du monde et de sa brutalité. Cette pièce est d'ailleurs née de la lecture de dépêches AFP. Mais auteur de théâtre, il sait nous emmener au-delà de cette violence [...] par le particulier qu'il touche l'universel. Il nous montre des gens vivre sur un charnier à deux heures d'avion de Paris, désossant au passage avec acidité les discours des va-t-en-guerre et des profiteurs de désespoir. Le comique est au bout de l'horreur [...]. L'émotion ne passe jamais par une peinture complaisante de la souffrance. Au contraire, le choix de dénoncer l'horreur par le rire est au cœur d'une écriture qui ne transige pas. (Traduzione mia)

Questi, benché defunto, continua a manifestarsi – dapprima senza essere percepito – ai suoi genitori, e trattiene su di sé tutte le caratteristiche di un vivente, evitando quindi di diventare uno spettro folklorico in senso romeno, ovvero uno *strigoi mort*, capace di trasformarsi in bestia e bere il sangue dei vivi. In questo dramma – e in altri, come *L’histoire du communisme* – appaiono quindi alcuni temi, fundamentalmente legati alla storia contemporanea, che appartengono sicuramente al teatro di narrazione, volto al recupero “astorico” nato in seno alla drammaturgia italiana negli anni ’60 e poi successivamente propagatosi anche in Francia (David 2015, 112).

Questa pièce presenta un insieme di personaggi che Giuseppa Salidu (Salidu 2009, 12) definisce a ben donde come “corale” e il dramma racconta verità scomode come le tratte mafiose della prostituzione dall’Europa dell’Est, con centro nevralgico nell’Arizona Market di Brčko in Bosnia, il capitalismo selvaggio, il fenomeno dei “desaparecidos” iugoslavi e l’insostenibile limbo delle loro madri. Qui, come nota Salidu:

l’elemento testuale s’intreccia alla progettualità registica. Višniec descrive in ampie didascalie articolate sequenze di azioni, che richiamano la dimensione tragica e catartica del teatro. Da un lato, l’autore rievoca con i mezzi della “scrittura scenica” sedimentazioni magiche e arcaiche dell’inconscio collettivo; dall’altro, sviluppa un parlato alla portata di tutti, che affronta in termini intenzionalmente espliciti e volgari i contemporanei miti del sesso, del potere, del mercato, della paura. Un’intera scena viene dedicata alle donne che sacrificano la camicia dei propri defunti. (Salidu 2009, 12)

Una messa in scena di rilievo è sicuramente quella ad opera di Henri Dalem al Théâtre de Lucioles di Avignone dal 6 al 28 luglio 2013, nel contesto del Festival Off. Lui stesso, nel dépliant (vedasi Dalem 2013) della compagnia Paradoxe(s), racconta di come abbia letto *Le mot “progrés”* poco prima di aver messo in scena *La guerra* di Goldoni, riscontrando una coincidenza tematica tra le due – in quanto la pièce visniechiana parla dei fatti che si svolgono dopo l’armistizio succeduto alla guerra iugoslava, mentre quella goldoniana di quelli precedenti all’armistizio di un’indefinita guerra settecentesca – ma anche lo stesso modo in cui soltanto il teatro può proporre un’esperienza allo spettatore; l’esperienza del ritorno a una casa distrutta, il dolore di una famiglia che non riesce a trovare il corpo del figlio scomparso. Per trasporre teatralmente questi sentimenti Dalem si è reso conto di non poter affidare agli attori dei sentimenti così estremi; coloro che piangono un morto scomparso indossano quindi delle maschere integrali (ricordando la performance del teatro classico) che fissa totalmente una sola espressione. Questo, secondo lui, porta a interiorizzare,

somatizzare, l'interpretazione piuttosto che espletarla nei gesti teatrali. Attraverso la contraffazione del corpo e della voce gli attori divengono un forte veicolo emozionale, potenziato anche dalle luci laterali e dalla scenografia spoglia che li pone in una sorta di limbo sospeso tra il dolore e la speranza.

Il sostrato del dramma

A questa introduzione segue un'azione di approfondimento del sostrato antropologico del dramma, che si delinea nella polveriera balcanica che era la Jugoslavia negli anni '90. Analizzerò quindi le cause scatenanti e i risultati del conflitto, nettamente percepibili all'interno dell'andamento della pièce.

È utile parlare innanzitutto della "costituzionalità" della violenza; Hayden, nel suo saggio *Comunità immaginate e vittime reali: autodeterminazione e pulizia etnica in Jugoslavia*, si interessa anche

delle costituzioni delle repubbliche succedute allo Stato della Jugoslavia, per mostrare come esse rappresentino un'espressione istituzionalizzata delle ideologie nazionaliste e aspirino alla costruzione di Stati-nazione omogenei in territori eterogenei [...]. La Croazia, ad esempio, è definita costituzionalmente come "lo Stato-nazione del popolo croato" (Costituzione della Repubblica Croata, 1990, preambolo) e parallelamente la Slovenia si definisce come lo Stato sovrano del popolo sloveno. In questi casi il riferimento a: "Noi, il popolo" ha un significato molto diverso rispetto a quello solitamente diffuso nell'attuale mentalità americana. (Hayden 2006, 149)

Questa premessa giuridica ha portato, nel contesto che si sta analizzando, a una uniformazione comunitaria/distruzione dell'Altro: questa si attua tramite assimilazione forzata, espulsione o revisione dei confini. La violenza viene, purtroppo, preferita laddove l'assimilazione di diverse culture è più intricata e non è possibile operare una "epurazione" con metodi non violenti.

È utile inoltre far notare come la ormai ex-Jugoslavia, per quanto riguarda il periodo che va dalla sua formazione all'inizio della guerra (1945-1991) era uno Stato multiculturale senza una preponderante maggioranza etnica, anche se composto da repubbliche che, in linea di massima, erano formate da una maggioranza culturale (ovviamente, i serbi in Serbia, i croati in Croazia). L'eccezione era quella che sarebbe diventata, proprio per l'assenza di maggioranze etniche, la terra più dilaniata dal conflitto: la Bosnia ed Erzegovina. Questa, secondo i dati che propone Hayden e riportati nella Tabella 1, presentava una realtà a dir poco variegata. Basti pensare, per converso, che la Slovenia comprendeva nel 1981 il 90,5% di sloveni e l'87,6% nel 1991 (vedasi Hayden 2006, 153).

Tabella 1: Dati forniti originariamente in Petrović 1992, p. 4.

Bosnia ed Erzegovina (1981)		(1991)
Musulmani	39,5%	43,7%
Serbi	32%	31,4%
Croati	18,4%	17,3%
“Iugoslavi”	7,9%	5,5%
Altri	2,2%	2,1%

Proporre questi dati (utili a dare una percezione dell'eterogeneità etnica della Iugoslavia) può sembrare però poco in linea con le idee di Matei Vişniec, che giustamente vede il rischio di assumerli come informazioni fredde, numeriche, asettiche. Voglio quindi sottolineare che dietro a queste percentuali si nascondono persone; perciò, mi auguro che il lettore veda volti invece che numeri.

Con le libere elezioni nel 1990, la Lega dei comunisti crolla, e le nuove repubbliche autonome assumono i tratti del più classico nazionalismo. La politica presupponeva un'incomunicabilità fra i vari popoli iugoslavi, e rinnegava così l'idea di uno Stato comune degli slavi meridionali propugnata dal comunismo.

Hayden nota quindi giustamente che

la configurazione spaziale della guerra e la sua terribile ferocia sono dovute al fatto che in alcune regioni i vari popoli iugoslavi non solo coesistevano, ma erano sempre più strettamente intrecciati. In una situazione politica che traeva ad assunto l'incompatibilità, questi territori misti apparivano anomali e minacciosi, in quanto confutazioni viventi delle ideologie nazionaliste. (Hayden 2006, 155-156)

Nonostante l'alta concentrazione territoriale delle varie etnie all'interno della Iugoslavia, si assiste nel decennio precedente alla guerra a un movimento generale: l'eterogeneità etnica era in aumento, mentre in diminuzione era l'omogeneità, con l'eccezione della Serbia, della Vojvodina e del Kosovo. Parallelamente all'aumento della differenziazione etnica si assiste, nello stesso periodo, a un aumento dei matrimoni misti (come quello che univa presumibilmente sulla scena Ida e Stanko, il quale in guerra – forse per motivi nazionalistici – si ritrova nella fazione opposta a quella del cognato Vibko) soprattutto, come è normale, nelle zone a più alta compenetrazione di culture (le grandi città, la Vojvodina, la Bosnia-Erzegovina e certe zone croate con componenti serbe). Ulteriore indizio di eterogeneità era la preferenza, soprattutto fra i giovani, a identificarsi, nei

sondaggi degli anni '80, come "iugoslavi"; la concentrazione di questi era perlopiù nelle grandi città e nelle regioni più miste. Le identità nazionali erano ancora sentite in maniera molto forte, ma, come nota Hayden, «nei primi anni Ottanta l'identità nazionale non stava al primo posto negli interessi della gente» (Hayden 2006, 158). Con lo sviluppo, dal 1990, dei nazionalismi, si assiste a un crollo anche drastico dell'identità comune iugoslava (- 41,3% sull'intero territorio) rispetto alle singole identità etniche, anche se rimangono relativamente ampie nelle zone miste della Croazia e nella Bosnia-Erzegovina. Il calo è dovuto al clima pesantemente nazionalista che si respirava in quegli anni, e quindi alla paura di essere aggrediti o pesantemente limitati sul lavoro e nella proprietà privata.

L'autodeterminazione nazionale ha quindi legittimato l'uniformazione anche attraverso la guerra, l'espulsione (come avviene nella scena 2, mostrando il ritorno dei rifugiati), le violenze volte all'annientamento fisico dell'Altro (come le fosse comuni, tema centrale del dramma). Dal 1995 il processo di espulsione di popolazione indesiderata si è velocizzato ed è stato attuato su larga scala da tutti i protagonisti del conflitto.

Un'analisi scena per scena dell'opera

In questa sezione discuterò più direttamente del dramma visniechiano, per analizzarlo scena per scena. La narrazione si ambienta presumibilmente, come nota Néel, negli anni 1995-1998, tre anni dopo gli inizi della maggior parte delle guerre iugoslave⁴ (vedasi Néel 2009).

Dopo un preambolo (scene 1 e 2) che infrange – insieme alle scene parigine – i principî aristotelici di unità di tempo, luogo e azione, e in cui vengono mostrate una scena di battaglia e il ritorno dopo la guerra dei profughi, comincia la vera peripezia, una *quête* di due anziani per le ossa del figlio ucciso in guerra. Durante questa ricerca in una "geografia del disastro"⁵ verranno alla luce, oltre agli orrori della guerra, anche quelli del neonato capitalismo balcanico, rappresentato da Yrvan, il vicino – che Višniec non nominerà mai nelle denominazioni delle battute col suo nome proprio ma attraverso la sua funzione (il Vicino) come a simboleggiare il suo spossessamento da parte del capitalismo più sfrenato (che è, effettivamente, diventato il "nuovo vicino" balcanico) – e da Ida, sorella di Vibko e vittima delle tratte sessuali coordinate dalla mafia e seguite alla guerra.

⁴ Che finiscono ufficialmente nel 2001.

⁵ Così la peripezia viene definita da Dalem stesso nel dépliant Matei Visniec, *Le mot "progrés" sur la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, Compagnie lauréate du prix du Club de la Presse Avignon Off 2012: Paradoxe(s).

In questa pièce troviamo delle ritualità epiche che riguardano le azioni e che appaiono idealmente coerenti con le teorie del “teatro della morte” di Tadeusz Kantor (espresse molto chiaramente nella sua pièce *Umarla Kłasa*); come spiega Lehmann:

C'è qui una ricerca di uno “stato di non recitazione” e di una struttura della trama non continua, ma invece scene ripetutamente condensate espressionisticamente, combinate con una forma quasi ritualistica di evocare il passato: “Questo processo significa smembrare le strutture logiche della trama, costruire scene, non per riferimento testuale, ma per riferimento alle associazioni innescate da esse”.⁶ (Lehmann 2006, 71)

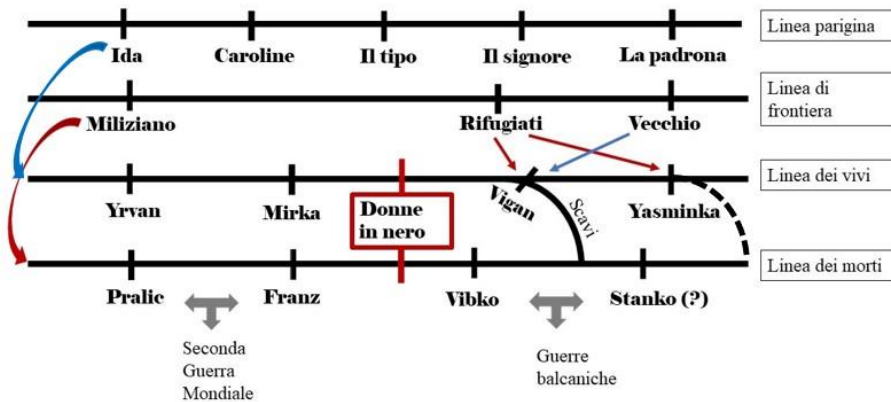


Fig. 1: Rapporto lineare dei personaggi della pièce. Copyright: Edoardo Giorgi.

Altri rituali, che ricordano le tragedie classiche, sono le lamentazioni funebri – legate a doppio filo con i riti ancestrali e il silenzio ipertrofico (come nota David 2015, 111) – che hanno una funzione liturgica, e altri gesti che ricordano le madri luttuose delle rivisitazioni del teatro dell’assurdo. Nella cornice simbolica cerimoniale rientrano anche oggetti come ossa umane, camicie, stivali ecc., la cui attribuzione a una persona specifica è impossibile. Questi sono il simbolo di una ritualità rovesciata, non officiata per il bene del morto, di una pratica volta a stimolare un senso di accettazione della perdita dei propri cari:

⁶ There is a search here for a ‘state of non-acting’ and non-continuous plot structure, but instead repeatedly expressionistically condensed scenes, combined with a quasi-ritualistic form of conjuring up the past: ‘This process means dismembering logical plot structures, building up scenes, not by textual reference, but by reference to associations triggered by them’. (Traduzione mia. Recentemente è stata pubblicata la traduzione italiana ad opera di S. Antinori per Cuepress, Bologna 2017.)

di fatto però diventa un vero e proprio commercio, visto che questi "officianti" si fanno ben pagare per dare "consolazione" ai vivi; tutto questo è il simbolo del mutamento cinico della storia dei Balcani, dove il comunismo viene intercambiato con un capitalismo estremista. Nelle stesse scene in cui avviene questo, il dialogo viene abbandonato a favore del monologo e del coro: quest'ultimo permette di accomunare le *matres dolorosæ* (voglio chiamarle così) in una collettività di comunione.

Il lutto e il dolore sono in questa pièce legati all'assenza, resa corporea sulla scena attraverso le sedie vuote (e per me anche attraverso il piatto che si rompe); come nota infatti Emilia David:

Il riferimento esplicito al topos di Eugène Ionesco, secondo cui le sedie rappresentano all'interno della poetica del teatro dell'assurdo l'incomunicabilità, sottolinea in modo ancora più marcato l'ambivalenza di una situazione assurda e tragica. L'assenza di terrore metafisico in quest'opera indica la distanza (critica) e il superamento compiuto da Vişniec, parallelamente all'attuale drammaturgia, di fronte ai paradigmi del teatro dell'assurdo che, grazie alla spiccata inclinazione verso il grottesco, appare convertito in una commedia dell'assurdo, condannata alla totale perdita di significato.⁷ (David 2015, 111)

Attraverso l'immaginario scenico ioneschiano gli oggetti del mondo esterno, quotidiano, sono dirimenti agli stati d'animo dei personaggi. La logica estetica di questa trovata scenica risponde alla simultaneità drammatica; le sedie vuote simboleggiano l'assenza delle persone essenziali alla vita dei protagonisti. Questo riecheggia il gioco della presenza-assenza dei morti, che risulta comune ad altri drammaturghi francesi come Patrick Kermann (*La mastication des morts*, 1999), che riprende le forme oratorie del teatro tragico greco. Come nota infatti David, i gesti candidi di Vibko sono improvvisamente inframezzati da "momenti liturgici", siano questi lamenti luttuosi o gesti rituali, che portano il teatro dell'assurdo a flettersi verso la tragedia classica. Si è assistito negli ultimi anni a un ritorno, all'interno del teatro postdrammatico⁸, a un tragico corale che

⁷ La référence explicite au topos d'Eugène Ionesco, selon lequel les chaises représentent à l'intérieur de la poétique du théâtre de l'absurde l'incommunicabilité, souligne de façon encore plus marquée l'ambivalence d'une situation absurde et tragique. L'absence de la terreur métaphysique dans cette œuvre indique la distance (critique) et le dépassement accompli par Vişniec, parallèlement à la dramaturgie actuelle, face aux paradigmes du théâtre de l'absurde qui, grâce au penchant particulièrement marqué vers le grotesque, apparaît converti en comédie de l'absurde, vouée à la perte totale du sens. (Traduzione mia)

⁸ Con Jean-Luc Lagarce in *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, 1994 e Olivier Py in *Requiem pour Srebrenica*, 1999

permette a un singolo personaggio di agire in modo collettivo, parlando per le comunità a cui appartiene (David 2020, 260-261).

Un altro fattore interessante, che mi sembra che nessuno studioso abbia ancora notato, è la denominazione scenica dei personaggi, che nell'immagine soprastante (Fig. 1) ho deciso di inserire con il loro nome proprio (quando possibile). La denominazione che Višniec sceglie non corrisponde al mio criterio: Yrvan viene chiamato nelle denominazioni di battuta "il nuovo vicino", Vibko "il figlio", Ida "la figlia" o "la ragazza" (solo a Parigi) ecc. Mi sembra quindi che, almeno nel ruolo scenico, ciascun personaggio sia stilizzato – e sicuramente universalizzato – nella sua funzione, diventando quasi un personaggio oggettivato che si distanzia però dal suo prototipo del *Théâtre décomposé* per il semplice fatto di possedere una sua umanità, una sua tensione sentimentale e morale (tranne casi come Yrvan, Mirka "la vecchia pazza", e la maggioranza della "linea parigina").

Nella scena 1 assistiamo a un interessantissimo svolgimento di quella che possiamo definire una dissociazione tra parole e gesti: i protagonisti sono Vibko – fratello di Ida e figlio di Vigan e Yasminka – e Stanko, suo cognato. I due uomini si trovano su due opposti schieramenti di guerra (ricordo al lettore che, tristemente, durante le guerre balcaniche molte famiglie plurietniche si smembrarono e massacrarono) divisi da una "terra di nessuno". Attraverso questo scenario di morte i due si scambiano crudamente offese reciproche urlate da una trincea all'altra ma in realtà sembrano intavolare un discorso assolutamente normale: sotto il velame ostile Vibko chiede a Stanko se sia ancora vivo, gli chiede se ha ancora cibo e se sua sorella Ida abbia partorito; Stanko gli risponde che la donna ha appena dato alla luce il piccolo quella notte e che lo chiameranno Vibko, «come lo stronzo che ormai è morto» (David 2012, 224). Dopo altri scambi di offese pesanti, Vibko passa da una trincea all'altra un pacco con dello zucchero, del latte in polvere per Ida, e un pacchetto di sigarette per Stanko. Sapremo poi che Vibko verrà ucciso e gettato in una fossa comune durante la guerra; presumibilmente, anche Stanko e il piccolo Vibko rimarranno vittime del conflitto, perché Ida sarà costretta ad andare a Parigi da sola. Alla fine della scena, da una parte e dall'altra del fronte, una armonica comincia a suonare; come si vedrà, il suo suono sarà importantissimo nell'economia della pièce.

Nella scena 2 si svolge il ritorno dei rifugiati e il loro passaggio attraverso la frontiera. Davanti a loro il miliziano intavola un infervorato quanto fanatico discorso sulla sacralità della frontiera dovuta al suo battesimo nel sangue degli "eroi della patria". È probabile che in questo gruppo di rifugiati si trovino anche Vigan e Yasminka, che nella scena successiva ritorneranno alla loro casa, ormai mezza distrutta.

La scena 3 vede il ritorno di Vibko, ormai fantasma, al focolare familiare. Il ragazzo saluta i genitori, ma ovviamente non viene sentito, a simboleggiare l'incomunicabilità tra il mondo dei vivi e quello dei defunti. Vibko identifica

temporalmente, per quanto possibile, la data della sua morte, avvenuta tre anni prima. Come ultima frase della scena, il giovane tenta di consolare i genitori, dando loro una sorta di speranza per il futuro vedendoli così inchiodati al passato: «E la casa non è bruciata completamente, ne usciremo» (David 2012, 227).

Nella scena 4, Vibko si lamenta quasi infantilmente con il padre del silenzio della madre e del fatto che lei non riesca a piangere per colpa di un blocco emotivo (che pare sbloccarsi nel tentativo di contatto con il figlio nella scena 8). Da quanto veniamo a sapere, il padre parla al giovane quando è nel cortile o nella foresta, ma questo sembrerebbe essere solo il suo modo di affrontare il lutto e non una forma di comunicazione diretta col ragazzo, che tuttavia avverrà più avanti in modo particolarissimo.

Nella scena 5 si assiste alla prima "azione" di Yasminka: la richiesta al marito di andare al bar per fare o rinsaldare amicizie al fine di scoprire dove sia il corpo del figlio. È così determinata a oliare gli ingranaggi del paese da non preoccuparsi se Vigan debba spendere un patrimonio in "bicchierini offerti in amicizia"; dovessero mancare i soldi basterebbe vendere un pezzo di giardino. Ritorna ancora in questa scena la musica dell'armonica, che attraverso tutta la pièce agirà come psicopompo per le anime dei sotterrati (nel caso della scena 6, il cane del figlio che continua a urlare dal pozzo fino a che non viene tirato fuori alla scena 10).

Nella scena 7 appare colui che incarna il capitalismo selvaggio che ha invaso i Balcani dopo la fine del comunismo: il nuovo vicino, Yrvan, pieno di buone parole e cattive intenzioni. Tenta infatti, dopo un breve discorso sull'orrore del conflitto appena finito, di vendere pezzi di ricambio di automobile, o addirittura benzina, a Vigan.

Nella scena 8 i due coniugi cominciano a entrare gradualmente in contatto con il regno dei morti: ogni notte sentono infatti il cane di Vibko che «abbaia dalle viscere della terra» (David 2012, 231). Nella stessa scena ritorna ancora il suono negromantico dell'armonica, che preannuncia un nuovo contatto spiritico. Riguardo al rapporto tra vivi e morti in questa pièce, è di particolare rilievo l'osservazione di Guccini:

Anche qui, come nei *Cavalli alla finestra*, i rapporti fra i morti e i vivi vengono a tradursi in coabitazioni sceniche che oggettivano un *prius* essenziale del teatro: le sue funzioni di luogo ritualizzato dove ciò che è esistito si intreccia all'esistente. Piccolo e imprevedibile "giorno dei morti", il teatro di Višniec innerva ad azioni, tempi e luoghi, non tanto il bisogno della rimembranza, oggetto piuttosto dell'espressione lirica, né la celebrazione del distacco, cui attende la ritualità socializzata della religione, né il panegirico del morto, compito delle forme epiche, quanto il gesto affettivo e simbolicamente eversivo del richiamo in vita. (Guccini 2018, 12-13)

Continuando, lo studioso nota ancora che

Mentre le culture popolari stabiliscono, nei riguardi dei morti, relazioni che prevedono rituali di difesa e mantenimento nei rispettivi mondi, Višniec attiva liberamente la paradossale compresenza di morti e vivi. Poiché i morti convocati dalla sua drammaturgia sono spesso letterati e drammaturghi, mi sembra fondato supporre che il modello di morto, al quale fa riferimento, sia l'autore, la cui voce continua a parlare attraverso gli scritti, e che, convocato in scena, non fa che esplicitare una presenza comunque intrecciata al vivere di chi legge. (Guccini 2018, 13)

Alla scena 10 ricompare imperterrito il nuovo vicino e le sue vendite moleste di praticamente ogni cosa possibile e immaginabile, anche, e stavolta lanciando l'esca in modo subdolo, delle ossa umane ritrovate nella foresta con uno stivale e un pezzo di cintura, messe in una borsa che lascia all'anziano. Nella scena successiva Vigan e Yasminka parlano della possibile identità delle ossa, ma la moglie è sicurissima che non siano di Vibko (infatti sono di Pralic, un partigiano di Tito morto nel '41). Incita quindi il marito a scavare buche nella foresta, a qualsiasi costo, anche a quello di sembrare un folle. Questa situazione assurda, il mischiarsi del mondo dei vivi con quello dei morti, viene risolta fino a questo punto attraverso l'incomunicabilità fra i rispettivi abitanti, ma quando Vigan si mette a scavare per ritrovare le ossa del figlio si assiste a una vera e propria catabasi e alla creazione di un portale tra due mondi che permette di sentire, vedere e perfino, alla fine, toccare indirettamente i morti. Significativi sono infatti gli arrivederci corrisposti della scena 12 – dopo che Vigan ha trovato il cadavere del cane di Vibko nel pozzo – e nella scena 24, quando dopo aver trovato le ossa del ragazzo il padre addirittura offre da bere a Kokai, il miliziano morto che è lì insieme a Vibko. Dopo l'opera di scavo che riporta alla luce il cane del ragazzo, sembra che l'intero sottosuolo sia ora in fermento, che tenti anch'esso di ritornare all'aria aperta, come fa notare liricamente e inquietantemente Vibko:

IL FIGLIO: [...] Guardate come è bello fuori... La primavera è arrivata prima quest'anno... I ciliegi sono già in fiore... La foresta è più verde che mai... E la terra è morbida, imbevuta d'acqua fresca... È la stagione buona per scavare dei buchi... infatti la terra si apre da sola e sputa senza sosta ossa e stivali, scudi ed elmetti... Noi andiamo a fare un giro vicino alla radura, pare che tutta una pattuglia di tedeschi stia tornando in superficie... Ecco, vieni Pralic, andiamo a divertirci con i *Crucchi*. (David 2012, 238)

In questa battuta appare anche una visione interessante: ora che sono morti, soldati di diverse nazioni possono essere amici e divertirsi insieme.

Filippo Tommaso Marinetti sosteneva controversamente, nel suo *Manifesto del Futurismo*, che la guerra fosse l'unica igiene del mondo; mi sembra qui invece che l'igiene sia nella foscoliana "fatal quiete" dopo il conflitto.

La scena 13 è tutta impregnata di una poesia e di una potenza liturgiche che rimandano al teatro greco: appaiono, per la prima e unica volta all'interno del dramma, le *matres dolorosæ*, personaggi situati in un limbo di attesa che le rende delle autentiche morte (nell'animo) che vivono (nel corpo). Queste, mentre Yasminka lava alcune camicie, sotterrano in alcune carriole delle camicie macchiate di sangue, appartenenti ai loro cari. La scena si svolge accompagnata dal canto delle prefiche e ogni donna indossa una maschera addolorata, proprio come nel teatro classico. Alla fine, le donne in nero vanno via, «in un certo qual modo felici» (David 2012, 239). La madre di Vibko intona dopo questa scena, che si svolge sotto i suoi occhi, una vera poesia prosastica che nella sua funzione di grido di dolore sembra ricordare vagamente quella di Dorra, personaggio visniechiano di *Du sexe de la femme*. Con questo canto la donna esprime la necessità, imprescindibile per una madre, di sapere che in una tomba c'è effettivamente suo figlio e non qualcun altro. Tuttavia, nelle fosse comuni le ossa si mischiano le une alle altre: la donna racconta così di come sua cugina Vera sia riuscita a trovare un barlume di pace seppellendo la camicia di suo figlio, per lei inconfondibile, invece del corpo. Mentre finisce di raccontare, compare ancora alla fine il suono di un'armonica.

La scena 14 vede un dialogo, sicuramente reso possibile dalla catabasi del padre attivata dagli scavi, tra Vibko e Vigan, il quale tenta di trovare le ossa del figlio. Il giovane risponde alle implorazioni del padre, volte a ritrovare il suo corpo, ammettendo di non ricordarsi nulla, che purtroppo quando si muore succede questo, ma che sa di aver camminato molto prima della sua morte: «Tutta la mia memoria è passata nei miei stivali. È pazzesco come li senta pesanti gli stivali» (David 2012, 241).

A ogni colpo di pala, in questa "osteostatigrafia" del territorio si va a finire in altre fosse comuni di altri conflitti; a questo punto, come tornano alla luce le ossa dei morti, così tornano i loro spettri, felici di poter raggiungere finalmente le proprie case. L'intimità della vicenda personale di Vigan e Yasminka assume sicuramente anche una valenza politica ed etica: «non avremmo seppellito un po' in fretta una parte dell'identità europea nel sottosuolo dei Balcani?»⁹ (Dalem 2013).

⁹ N'aurions-nous pas enterré un peu vite une part de l'identité européenne dans le sous-sol des Balkans? (Traduzione mia)

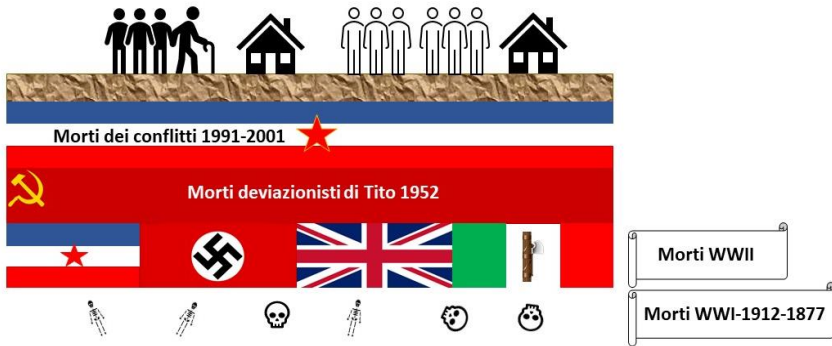


Fig. 2: Osteostratigrafia del territorio della pièce (scena 14). Copyright: Edoardo Giorgi.

Più a fondo si scava più gli strati diventano confusi, ma tutti i morti stanno bene in quella terra, descritta da Vibko in termini molto sereni e poetici:

IL FIGLIO: [...] una terra calda, morbida, malleabile, non troppo pesante... E poi, le stagioni sono ben distinte, è facile contare il tempo. In inverno c'è molta neve e arriva il gelo, è proprio un piacere. Questo amplifica i suoni, si sentono i rami scricchiolare... Le piogge della primavera puliscono tutto in profondità, le gocce d'acqua penetrano fino alle nostre ossa, respiriamo... L'estate è molto calda, ma c'è sempre la brezza... Quanto agli autunni, sono lunghi e di una dolcezza infinita... (David 2012, 242)

Nella scena 15 assistiamo a una delle più commoventi manifestazioni, insieme alle esternazioni della scena 8, della madre di Vibko, la quale si rivolge direttamente a suo figlio morto senza però riuscire ad ottenere risposta, a differenza di suo marito che attraverso gli scavi sembra avvicinarsi sempre di più, fisicamente – certo – ma anche spiritualmente, ai morti. L'armonica che suona ci fa capire però che il figlio non ha abbandonato la madre, ma è lì con lei anche se invisibile (infatti Vibko è comunque in scena).

Višniec utilizza e adatta al meglio le lezioni cechoviane e dell'assurdo alla situazione geopolitica di quel determinato contesto storico: la "resistenza culturale" si incarna nel mélange tra i "morti vivi" e i "vivi morti" simbolo dello sconquasso della violenza umana, che si proietta anche in un linguaggio volgare e in un'attitudine violenta, come nel caso (scena 16) del magnaccia (chiamato dall'autore "il tipo"), ma al contempo anche nel silenzio di Ida:

IL TIPO: Senti, Ida, passerò di nuovo da qui tra un'ora. Se ti vedo ancora qui sei fottuta! [...]

(La ragazza guarda di nuovo nel vuoto. Poi, dopo qualche secondo, si mette a cantare a voce bassa. È una canzone che viene da lontano e le cui parole sono incomprensibili).

Ma cazzo smettila... Senti, se credi che con la tua cazzo di canzone mi strapperai il cuore... Merda, smettila! [...] La tua canzone puoi ficcartela nel culo, mi senti? [...] Chiudi il becco e fuori dai coglioni, basta... Porca vacca di merda! (David 2012, 245)

Lo stesso tipo di linguaggio viene utilizzato anche da un cliente:

IL SIGNORE: Senti, bambola, non parli nessuna lingua? Mostrami la tua lingua... La tua lingua, voglio vedere la tua lingua... Mi piacciono tanto i pompini del Kosovo. Più il paese di origine è nella merda, più i pompini, qui, sono buoni... Qualche anno fa, erano i pompini della Bosnia ad essere i migliori [...]. Allora, non sei della Bosnia? Sei del Caucaso forse? [...] Sei venuta dal Caucaso? [...] Vendi pompini caucasici? Eh? Ma rispondi quando ti parlo, bella fighetta...

A voce bassa, la ragazza comincia a cantare una canzone in quella stessa lingua, difficilmente riconoscibile. Preso dal panico, il signore indietreggia, si guarda intorno a sé, e sparisce. (David 2012, 245-246)

È interessante notare come il canto della ragazza metta in fuga questi personaggi a dir poco disgustosi, che vengono terrorizzati e allontanati da questa musica che agisce quasi come un esorcismo.

Il motivo del viaggio di Ida verso Parigi è da ricercarsi nel cambio di politica balcanico oltre che nella povertà causata dalle martoriante guerre di quegli anni che crearono un diffuso racket di prostituzione. Questo partiva, nel mondo reale, dall'Arizona Market con tratte che dall'Europa dell'Est vanno verso ovest e di cui rimane vittima, sulla scena, la sorella di Vibko, che si prostituisce – dopo che la guerra le ha portato via il figlio appena nato e suo marito Stanko – nelle ombre della *ville lumière*. Lo spaccato della storia di Ida ci mostra un altro lato della guerra, quello della degradazione del corpo ad opera della povertà, quello degli strip-club, delle lap-dance e del kitsch, che Višniec affatto banalmente descrive.

Nella stessa scena appare poi il travestito, anche lui caratterizzato da un linguaggio molto sboccato ma che presenta una indubbia dolcezza caratteriale: offre una sigaretta a Ida e si mette a parlare con lei; ancora, la ragazza canta, ma lui non scappa, si rilassa e passa da bere a Ida.

Nella scena 17 appare Mirka, la vecchia pazza, che sorprende Vigan a scavare buche nel bosco e si lamenta con lui del fatto che qualcuno sta rovesciando delle ossa davanti alla sua porta e a quelle di altri. Razionalmente,

non si rende conto che le ossa stanno uscendo da sole sotto l'input del primo scavo di Vigan. La fredda coerenza della vecchia appare con chiarezza quando il padre le dice di voler trovare Vibko per seppellirlo:

LA VECCHIA PAZZA: Deve essere già sotto terra. Siete tutti pazzi! A cosa serve dissotterrare i morti per soterrarli di nuovo quando sono già sotto terra? [...] Lascia in pace mio figlio, mi senti? Lasciali in pace tutti e due. A cosa serve adesso separare le loro ossa? Tutte le ossa si sono mescolate. Ora è così. Smetti di devastare la foresta. Perché volere una tomba? Tutta la terra è una tomba. (David 2012, 249)

Ma se la vecchia pazza è così "razionale" – o meglio, economicisticamente edonistica – perché viene definita pazza da Višniec? Se ci volessimo porre come lettori iperrealisti e raziocinanti dovremmo per forza notare che non c'è un solo personaggio (vivo) che non sia in qualche suo modo particolare un folle. Ma dobbiamo riconoscere che la situazione stessa in cui si svolge la vicenda è puramente assurda, e allo stesso tempo terribilmente reale e documentata; la vecchia Mirka è pazza, secondo me, proprio per un motivo: non è solo il fatto di credere paranoicamente che delle persone gettino ossa nel suo giardino, mentre in realtà stanno affiorando da sole, ma sono anche la sua mancanza di empatia e il suo egoismo che la caratterizzano come una vera e propria psicopatica. Un esempio di ciò è questa sua battuta, rivolta a Vigan:

LA VECCHIA PAZZA: E perché allora tutte le notti mi butti delle ossa nel cortile? Tutti quelli che passano vicino a casa mia mi gettano delle ossa marce sotto le finestre... Ne ho trovat[e] perfino sul tetto... Il mio cortile non è una pattumiera! Io non ho ucciso nessuno. Anche a me hanno ucciso un figlio. O forse credi sia stato mio figlio a uccidere tuo figlio. È questo che credi? [...] (David 2012, 249)

Ho detto poco sopra che la vecchia pazza è economicisticamente edonistica; questo suo tratto è definito nella discussione che intavola, sempre con Vigan, alla scena 23, quando si scopre che è in combutta con il vicino Yrvan per guadagnare soldi con la tratta di resti umani usati per comporre un corpo da seppellire, nonostante poco prima avesse intimato al padre di lasciar stare le ossa dei morti (David 2012, 262-264).

Negli scavi Vigan trova un elmetto e degli occhiali da motociclista: questo scatenerà la seconda visita dall'aldilà (alla scena 18) di un amico di suo figlio, il soldato tedesco Franz, annunciata dall'ormai onnipresente suono dell'armonica. La differenza linguistica tra Franz e Vibko non è un ostacolo, i due riescono a intendersi reciprocamente nonostante i due idiomi diversi: è, ancora una volta,

il simbolo di un'uguaglianza umana possibile, ma purtroppo attuabile solo nel regno dei morti. Altro fatto importantissimo, in questa scena per la prima volta la madre, insieme al padre, riesce a sentire Vibko, portando piatti e posate quando lui glieli chiede. Sembra proprio che, dopo che le ossa dei morti se ne vanno a zonzo per il paese attraverso un'anabasi collettiva, anche lei stia sprofondando come il marito negli abissi della morte riuscendo a toccare quella linea che separa i vivi dai defunti.

Nella scena 19 le tre unità aristoteliche vengono di nuovo disattese riportando in scena le traversie di Ida. In questo luogo testuale si scopre che il pappone è un mafioso italiano, fatto che sottolinea come la mafia sia presente dovunque ci sia un possibile guadagno, senza guardare in faccia alla miseria e alla guerra. La provenienza del personaggio è chiara perché nel testo originale francese alcune parole, evidenziate in corsivo, sono in italiano e vengono fatti dei riferimenti all'Italia. La padrona dello strip-club e il magnaccia trattano per il passaggio di proprietà dell'infelice Ida, e lo fanno mediante "baratto" con sigarette di contrabbando, che, come lascia intendere Vişniec nel testo, sono una valuta comune e conveniente nella malavita.

La scena 20 ci riporta subito nei Balcani, dove Vibko "induce" sua madre a dire la parola "satellite" e facendole intavolare un discorso con Vigan dicendogli che con i satelliti si è riusciti a trovare molte fosse comuni. Per il ragazzo quella parola sulla bocca di sua madre non può che risultare anormale, come gli sembrava falsa anche la parola "progresso" quando Yasminka chiedeva alle riunioni scolastiche se il figlio avesse fatto qualche progresso: la parola "satellite" sulla bocca di una madre, ci dice Vibko, non può essere normale, secondo me soprattutto perché si tratta di usare il referente semantico per trovare il corpo del proprio figlio.

La scena 21 vede di nuovo i pessimi tentativi di Yrvan di vendere qualcosa a Vigan, sempre mediante un lungo preambolo per sembrare meno attaccato al denaro. Esternando tutta la sua pietà per il padre che continua a scavare e accusando Yasminka di stupidità perché giustamente non riconosce come proprio figlio quelle ossa che lui aveva così "cortesemente" portato. Quelle stesse ossa che, riconsegnate dal vecchio, vengono "rimesse in attesa" dal vicino, che mostra a quel punto, per pura "pietà", «diversi ripiani sui quali sono disposti crani e ossa umane. Si ha la vaga impressione di essere in un reparto di supermercato che vende scheletri» (David 2012, 258). Addirittura, questo folle negozio presenta un reparto cuoio, dove sono le scarpe, le cinture e i giubbotti dei morti. Yrvan propone quindi a Vigan i suoi prezzi e lo informa della possibilità di ordinare uno "scheletro componibile" per duemila dollari. D'altronde, secondo le sue stranianti parole:

IL NUOVO VICINO: [...] è assurdo come la gente sia cogliona... Adottare un bambino per dare un senso alla propria vita, questo sembra loro normale, ma adottare un cadavere è uno scandalo... Stronzi di merda! [...] Ce ne sono alcuni che vanno sino in Cina per adottare un bambino, spendono una fortuna. Ma un cadavere di duemila dollari, a questi sembra caro e pure illegale! (David 2012, 259)

La scena 22 vede un nuovo spostamento di prospettiva, ritornando sulla “linea parigina”, dove la padrona caccia via Ida perché non vuole offrire il suo servizio ai neri. Questo per la maitresse non è affatto accettabile, perché «siamo in Europa cazzo! E qui non siamo razzisti! L’Europa è questo! Qui, lo succhi a tutti! Qui, non facciamo capricci» (David 2012, 261). Questa forma di tolleranza estremamente caustica, paradossale e al limite dell’*humour noir* – o *bleu*, è una distinzione indifferente nel caso specifico –, che ovviamente rispetta la cifra del teatro di Vişniec, mi sembra decisamente molto poco lusinghiera nei confronti dell’Europa e della democrazia stessa.

La scena 23 vede, dopo la contrattazione parigina della scena 19, Vigan e Mirka – che si rivela essere in combutta con Yrvan – mercanteggiare sul prezzo di uno scheletro intero, come ho più sopra accennato. Il padre fa sicuramente questo per tentare di dare pace alla moglie, ma la trattativa non andrà a buon fine per colpa (o grazie, vedendo lo sviluppo successivo) all’avidità della donna, a cui «non [...] piace contrattare sulle disgrazie delle persone» (David 2012, 264).

Nella scena 24 Vigan sta scavando proprio sulla linea di frontiera, e il miliziano Kokai (lo stesso della scena 2) tenta di fermarlo ma senza essere ascoltato, perché anche lui è morto due giorni prima saltando su una mina che lui stesso stava piazzando. In questa scena il contatto con i morti raggiunge l’apice, permettendo un contatto fisico, anche se indiretto: il passaggio di una bottiglia di slivoviz¹⁰ dal padre (Vigan è un vivo) a Kokai (un morto che non dovrebbe essere in grado di toccare oggetti fisici), che a sua volta la passa allo spetro-Vibko, diventato suo amico, che la ripassa a Vigan. Alla fine, il vecchio trova, in uno zaino nero e umido, il corpo del figlio, e chiama Yasminka che arriva di corsa e finalmente, dopo tutto quel tempo, riesce a piangere. In quel mentre Ida arriva con una valigia, mentre suo fratello suona l’armonica che il padre gli ha passato.

Il doppio finale della pièce propone un duplice sovvertimento: al silenzio ipertrofico di Vigan e di Yasminka di fronte alle domande quasi logorroiche del figlio, con cui questo “uroborico”¹¹ dramma inizia, corrisponde il silenzio finale

¹⁰ Un’acquavite di prugne tipica dei Balcani e soprattutto della Serbia.

¹¹ Il neologismo è un mélange dell’uroboro – simbolo del ciclo eterno – e del corrosivo e tossico acido borico, così come tossico e corrosivo è il dramma di Vişniec, che inizia e finisce nel silenzio dei genitori.

che i genitori oppongono alla figlia Ida, tornata da Parigi. La ragazza viene ignorata e rinnegata da loro proprio per la "vergogna" della prostituzione, anche se attuata con tutte le migliori intenzioni. Per quanto riguarda la scena 25-bis, giustamente Emilia David nota come Ida, dopo essere tornata da Parigi, si trovi di fronte un muro fatto di silenzio

con cui i genitori invariabilmente "rispondono" alle domande del figlio, con cui *Le mot "progrès"* si apre e chiude simmetricamente, [e] corrisponde, nel secondo finale, al trattamento silenzioso che riservano a Ida, che rinnegano dopo lo sfortunato episodio di prostituzione a Parigi.¹² (David 2020, 261)

Come nota ancora la studiosa, Matei Vişniec utilizza un topos ioneschiano estremamente interessante, ovvero le sedie vuote:

Frequente in tutto il testo, questo tipo di muta riserva è intertestualmente eloquente, [...] in quanto allude in modo trasparente alle sedie ioneschiane. Topos per eccellenza di non comunicatività, le sedie sono qui schierate per accentuare ancora più enfaticamente l'ambivalenza di una situazione tragica e assurda. Ma anche qui Vişniec è attento a sgonfiare parte del terrore metafisico così emblematico nella letteratura dell'assurdo e, così facendo, a mantenere una distanza critica dal suo modello.¹³ (David 2020, 261)

Conclusioni

In questo articolo, in cui si è analizzata l'opera di Vişniec *Le mot "progrès" dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, ho voluto sondare, dapprima in una prospettiva antropologica e poi focalizzandomi sul testo, due delle tante modalità di negazione personale applicate nelle guerre balcaniche e che sono protagoniste di questa pièce del drammaturgo: la tratta della prostituzione e,

¹² With which the parents invariably "answer" the son's questions, with which *Le mot "progrès"* symmetrically opens and closes, [and] corresponds, in the second ending, to the silent treatment they reserve for Ida, whom they disown after the unfortunate prostitution episode in Paris. (Traduzione mia)

¹³ Frequent throughout the text, this kind of mute reserve is intertextually eloquent, [...] in that it transparently alludes to the Ionescian chairs. A topos par excellence of uncommunicativeness, the chairs are deployed here to accentuate even more emphatically the ambivalence of a tragic and absurd situation. But here, too, Vişniec is careful to deflate some of the metaphysical terror so emblematic of the literature of the absurd and, in so doing, to maintain a critical distance from his model. (Traduzione mia)

soprattutto, la tragedia delle fosse comuni, le quali rendono quasi impossibile – senza una costosa analisi del DNA – un qualsiasi riconoscimento delle spoglie dell’ucciso.

Ho perciò fatto notare, aiutandomi anche con gli studi citati, come le fosse comuni conducano a due fattori significativi: in primo luogo il rispetto per il morto viene annullato e inoltre si calpesta, al contempo, la dignità del vivo, che non riesce a trovare pace senza un corpo su cui piangere.

Attraverso una breve descrizione del sostrato testuale inerente alla narrazione drammatica, e poi attraverso un’analisi scenica puntuale, si riesce a notare chiaramente come il teatro postdrammatico di Matei Vişniec sia sì nato dal filone dell’Assurdo (per averne conferma basti assistere alla pièce intitolata *Caii la fereastră*), ma che abbia assunto nel tempo dei connotati sociali di denuncia sempre meno velati: posso quindi osare dire che il suo teatro, al momento, è diventato un teatro dell’assurdo-quotidiano, dell’assurdo-reale.

BIBLIOGRAFIA

- Dalem, Henri. 2013. Visniec M., *Le mot “progrés” sur la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* (mise en scène, masques et scénographie: Henri Dalem, lumières: Guillaume de Smeytere et Rémi Saintot, avec: Emilie Bouruet-Aubertot, Pamela Ravassard, Laurent Labruyère, Sébastien Libessart, Garlan Le Martelot), Compagnie lauréate du prix du Club de la Presse Avignon Off 2012: Paradoxe(s), Théâtre des lucioles (Avignon), du 6 au 28 juillet 2013.
- David, Emilia (a cura di). 2012. Matei Vişniec, *La storia del comunismo raccontata ai malati di mente e altri testi teatrali* (con il saggio introduttivo di Emilia David, *L’estetica del nuovo linguaggio drammaturgico nella poetica del ‘teatro decomposto’ di Matei Vişniec*, 5-30). Spoleto: Editoria & Spettacolo.
- David, Emilia. 2015. « Aspects textuels et scéniques de l’écriture dramatique de Matéi Visniec », in *Regards francophones sur le théâtre roumain*, sous la direction de Claire Despierres et Antoine Mihail, 102-114. Dijon: Université de Bourgogne, Centre pluridisciplinaire Textes et Cultures.
- David, Emilia. 2020. *From Postmodern Intertextuality to “Decomposed Theater”: Matei Vişniec between Romanian and Francophone Literatures*, in Christian Moraru, Nicole Simek, Bertrand Westphal (a cura di), *Francophone Literature as World Literature*, 252-265. New York: Bloomsbury Academic.
- Guccini, Gerardo (a cura di). 2009. Matéi Vişniec, *Drammi di resistenza culturale. I Cavalli alla finestra. La Donna come campo di battaglia* (con il saggio introduttivo di Gerardo Guccini, *Pensare i corpi. I teatri di Visniec*), 5-65. Corazzano: Titivillus.

- Guccini, Gerardo. 2018. *La resistenza culturale nei paesi dell'Europa dell'Est attraverso il projet de recherche e la drammaturgia di Matéi Visniec*, in Alessandra De Martino, Paolo Puppa, Paola Toninato (a cura di), *Diversità sulla scena*, 3-24. Torino: Accademia University Press.
- Hayden, Robert M. 2006. *Comunità immaginate e vittime reali: autodeterminazione e pulizia etnica in Jugoslavia*, in Dei, Fabio (a cura di). *Antropologia della violenza. Saggi di: Talal Asad, John R. Bowen, Veena Das, Robert M. Hayden, Michael Taussing, Nancy Scheper-Hughes*, 145-175. Roma: Meltemi.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*, trad. e introd. di Karen Jürs-Munby, New York: Routledge.
- Néel, Claire. 2009. *Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux de Matéi Visniec, Les coups de cœur d'Avignon Poursuite*, in *Avignon poursuite...: le journal de la Coopérative du spectacle vivant*, s.d., s.n., Avignon: s.e., s.i.p. URL (reperito dal *Catalogue général* del sito della BnF): <http://www.avignon-poursuite.com/poursuite-pdf1.html>.
- Salidu, Giuseppa. 2009. *"La Romania mi ha dato le radici, la Francia le ali"*, in Guccini, Gerardo (a cura di). *Prove di drammaturgia*, anno XV n. 1 (aprile), 6-13. Corazzano: Titivillus.

