

IL PARADOSSO DELL'APPARENZA NEL TEATRO DI JEAN GENET

Giuseppe Di GIACOMO

Riassunto

Il saggio mostra come, nel teatro di Genet, il riconoscimento della necessità dell'apparenza, ossia dell'immagine in quanto finzione, faccia tutt'uno con la consapevolezza del suo carattere costitutivamente paradossale. Proprio nell'autodenunciarsi in quanto finzione, infatti, l'apparenza è in grado di rimandare all'altro da sé – vale a dire alla realtà –, interrogandola criticamente, con particolare riferimento alla questione del rapporto identità-differenza, vale a dire alla questione razziale (Negri/Bianchi). Di qui, la funzione utopica di un tale teatro e, insieme, il suo carattere non già riproduttivo, bensì produttivo: la sua capacità di far emergere la possibilità del possibile, in quanto eccedenza che può essere non «detta» ma solo «mostrata».

Parole chiave: Paradosso; Immagine; Realtà; Teatro; Identità-differenza.

The paradox of appearance in the theater of Jean Genet

Abstract

This essay shows how, in Genet's theatre, the recognition of necessity of appearance, i.e. of image as fiction, is all the same with the awareness of its fundamentally paradoxical character. In fact, just in declaring itself as fiction, appearance refers to reality as «other», questioning critically this same reality, with particular reference to the question of relationship between identity and difference, i.e. to the racial question (Blacks/Whites). Hence, utopian function of this theatre and, at the same time, its character not reproductive but productive: its capacity to reveal the possibility of the possible, as «excedence» that cannot be «said» but «showed».

Key words: Paradox, Image, Reality, Theatre, Identity-difference.

1.

Quello di Genet è un teatro che, volendo inglobare tutto, finisce consapevolmente per abolirsi nell'insignificanza di un puro gioco verbale. Ne segue che il drammatismo di questo teatro è estremamente debole: ogni azione, infatti, è volta alla sua stessa neutralizzazione, risolvendosi in una visibilità sempre immobile e chiusa nei confronti di una realtà che, per ciò stesso, resta invisibile. Non a caso, per Genet, come la pittura anche il teatro è un'arte della pura apparenza, capace di elevare al grado supremo lo splendore del visibile, e quindi di una finzione che, nel suggerirci il reale – l'altro, il *là-bas* –, con ciò stesso lo nasconde¹. L'importanza del rapporto tra pittura e teatro è sottolineata da una «lettura» della pittura stessa con la quale, in primo luogo, Genet tenta di risalire dall'opera compiuta alla sua creazione, vale a dire dal dato, che può essere solo contemplato, alle possibilità di dati sempre nuovi e diversi. Per Genet, infatti, il senso del quadro non è la rappresentazione più o meno rassomigliante di un modello, ma è ciò che ha luogo nell'atto stesso di dipingere e che riguarda più l'artista che il suo modello.

Come Genet scrive nel «Segreto di Rembrandt», «Il pittore è del tutto nello sguardo che va dall'oggetto alla tela, ma soprattutto nel gesto della mano che va dalla piccola chiazza di colore alla tela»². Insomma, *l'attività del pittore non parte dal modello per riprodurlo, ma lo produce*. In questo senso, secondo Genet, Rembrandt vuole rappresentare il mondo reale, poiché questo è il fine della pittura, e nello stesso tempo vuole irrealizzarlo, il che costituisce la trasvalutazione propria dell'arte. Non solo, ma sempre secondo Genet, Rembrandt vuole liberare il soggetto da ogni aspetto aneddotico e collocarlo in una luce di eternità; è vero, un quadro di Rembrandt arresta il tempo. In particolare, i suoi ritratti non rimandano a nessun soggetto identificabile, non perché siano spersonalizzati, ma perché più ci si avvicina per scoprire la loro identità e più essi si allontanano. Il fatto è che in questa «irrealizzazione» degli esseri e delle cose, che dà luogo a una indifferenziazione e a un'equivalenza universale di tutti gli uomini, alla fine quello che resta è l'uomo come «essere per la morte».

Per altri versi, nell'«Atelier di Alberto Giacometti», Genet sostiene che la disposizione delle figure scolpite o dipinte fa di questo *atelier* un luogo teatrale, che appunto nel realizzare figure le irrealizza, «nell'incessante, ininterrotto andirivieni fra la lontananza più remota e la più intima familiarità: un andirivieni senza fine, che ci fa dire che sono in movimento»³. In particolare, Genet afferma che tutta l'opera di Giacometti è volta a indicare ciò che resterà dell'uomo quando ogni apparenza sarà venuta meno. Le sue

¹ A questo proposito, mi permetto di rinviare al mio *Jean Genet e il paradosso dell'immagine*, in P. MONTANI (a cura di), AA. VV., *Senso e storia dell'estetica*, Pratiche editrice, Parma, 1995, pp. 831-852.

² J. GENET, *Il segreto di Rembrandt*, in J. Genet, *Il funambolo*, a cura di G. Pinotti, Adelphi, Milano, 1997, p. 136.

³ J. GENET, *L'Atelier di Alberto Giacometti (= AG)*, in J. Genet, *Il funambolo*, cit., p. 153.

statue sono familiari, eppure sono in fondo al tempo, e non cessano di avvicinarsi e indietreggiare, restando comunque in una sovrana immobilità. Ogni opera d'arte, se vuole attingere la grandezza assoluta, deve raggiungere l'innumerabile popolo dei morti, al quale comunica la consapevolezza della solitudine di ogni essere e di ogni cosa. La conseguenza è che queste statue, corrose dal tempo, sembrano provenire da un lontano passato e tuttavia rappresentano l'essenza stessa dell'Uomo. Di qui il legame tra il lavoro dell'Artista – si tratti di Rembrandt o di Giacometti –, che vuole superare il contingente per attingere l'Essere assoluto, e il lavoro del Tempo, che finisce per fare di quello stesso Essere un Non-Essere; si tratta di un legame che, sempre per Genet, costituisce la modernità di questi due artisti i quali, pur riconoscendo la forza distruttrice del tempo, vogliono raggiungere comunque una dimensione extra-temporale che, però, si risolve sempre in una finzione.

Più in generale, secondo Genet, l'opera di Giacometti è volta a scoprire ciò che resta dell'uomo quando sono state tolte le false apparenze⁴, cioè l'apparenza come rappresentazione mimetica. Ora, nei quadri di Giacometti i tratti a matita hanno non un valore significativo, bensì soltanto lo scopo di dare senso al fondo bianco: a essere pieno è non il tratto nero, bensì appunto lo sfondo bianco⁵. Lo stesso avviene con la sua scultura, dove è proprio il vuoto a risultare rilevante. Per questo, tutta la sua opera di scultore e di disegnatore potrebbe avere come titolo «L'oggetto invisibile»⁶. A proposito dei ritratti che Giacometti gli ha fatto, Genet afferma che, se l'artista ha utilizzato per quadri diversi «linee che sembrano fuggire mentre si dipartono tutte dalla linea mediana del volto – naso, bocca, mento – verso le orecchie e, se fosse possibile, anche fino alla nuca», è perché vuole «tirare all'indietro [dietro la tela] il significato del volto»⁷. Così questo significato – cioè la rassomiglianza profonda – invece di accumularsi sul volto, sfugge, scompare e si perde all'infinito, in un luogo mai raggiunto, «dietro il busto»⁸.

Nell'opera di Giacometti, dunque, Genet ritrova la stessa dimensione paradossale che caratterizza il suo teatro: entrambi rifiutano la rappresentazione mimetica e, pur radicalizzando l'apparenza e assolutizzando l'immagine, fanno tuttavia emergere quel vuoto, quel nulla che costituisce la stessa apertura al senso. Così la sua pittura, nel rifiutare ogni rassomiglianza naturalistica, cerca una somiglianza ultima, assoluta, tendendo verso qualcosa che sta «al di là», «dietro» quell'apparenza che è il corpo, pur non potendo non restare sempre e solo «al di qua», nell'apparenza appunto. Allo stesso modo, Genet scrive: «A teatro, tutto succede nel mondo visibile e da nessun'altra

⁴ Cfr. *AG*, p. 142.

⁵ Cfr. *Ivi*, p. 162.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 164.

⁸ *Ibidem*.

parte»⁹. Per questo, nell'opera di Giacometti apparenza equivale ad «apparizione»: l'apparizione appunto del suo oggetto, perché è questa a testimoniare del vuoto e della solitudine di ciascun corpo. Non a caso, Genet lo definisce «lo scultore per ciechi»¹⁰, giacché proprio nel vuoto è il centro dell'arte; l'artista crea infatti solo quando fa apparire l'ignoto oltre il noto, il vuoto oltre il pieno, il silenzio oltre la parola, anche se sono precisamente l'ignoto, il vuoto e il silenzio ciò che egli non può ritrarre o dire.

2.

Genet non ama il teatro all'occidentale, tributario della teoria aristotelica della *mimesis*; egli cerca, fin dalle *Serve*, un certo «spostamento» in rapporto alla realtà, ma è con *Il Balcone* che la rottura con quest'ultima si fa radicale: il teatro si risolve in quella dimensione cerimoniale, liturgica e simbolica che egli trova nella messa cattolica, modello appunto di ogni teatralità. Di qui un teatro che non è più *divertissement*, ma che dovrebbe essere installato in un cimitero, e in mancanza del quale Genet porta sulla scena o il Catafalco (*I Negrî*), o il Mausoleo (*Il Balcone*), o il Cimitero stesso (*I Paraventi*). Insomma, quello che resta è la morte, e questa nel suo essere niente – non ente – è la fine del tempo, confermandone però insieme l'ineluttabilità. Non a caso, nel saggio «Quella strana parola...», Genet afferma che il teatro sorgerà il più vicino possibile al cimitero e, in questo modo, «ci permetterà fra l'altro di sfuggire al tempo che diciamo storico ma che è in realtà teologico»¹¹; infatti quello che scorre non appena ha inizio l'evento teatrale è un tempo non appunto storico bensì drammatico. Inoltre, se il teatro è stato sempre sovraccaricato di intenti che avevano a che vedere con la politica, la morale, e che hanno finito col trasformare l'azione drammatica in uno strumento didattico, tuttavia, proprio come la pittura, esso finirà con lo scoprire le sue facoltà specifiche che «hanno a che vedere solo col mito»¹² e, appunto, con la morte.

Negata così ogni referenzialità sia all'immagine che al linguaggio, il teatro finisce col non mostrare altro che se stesso. Giustamente L. Abel insiste sul carattere metateatrale, ossia autoreferenziale, del teatro di Genet; su questa stessa linea, B. Dort afferma che «il suo teatro è, nel senso proprio del termine, teatro della rappresentazione: non soltanto teatro nel teatro ma anche teatro sul teatro; un teatro due volte teatrale»¹³. Si tratta, dunque, di un teatro che esibisce i suoi mezzi teatrali e, in primo luogo, il suo

⁹J. GENET, *Una lettera a Jean-Jacques Pauvert*, in S. COLOMBA e A. DICHY (a cura di), *L'immoralità leggendaria. Il teatro di Jean Genet*, Ubulibri, Milano, 1990, p. 365.

¹⁰AG, p. 165.

¹¹J. GENET, *Quella strana parola...*, in J. Genet, *Il funambolo*, cit., p. 14.

¹²Ivi, p. 17.

¹³B. DORT, *Genet o la lotta con il teatro*, in *L'immoralità leggendaria...*, cit., p. 17.

essere finzione. Questo significa che, in Genet, il teatro si guarda essere teatro e prende se stesso nel proprio gioco. In questo senso, come scrive ancora Dort, l'opera drammatica di Genet è il prodotto di un'accanita lotta con il teatro; Genet, come s'è detto, insiste sull'artificiosità di quest'ultimo: la scena diventa un luogo rituale, dove tutto è trasfigurato. Ma questo gioco non produce una propria verità: spinto al limite, esso si autodistrugge e ci rivela il suo nulla; così Genet non si serve del teatro che per meglio distruggerlo. Non solo, ma se in effetti la vita si confonde con il teatro, lo spazio teatrale deve inglobare anche lo spettatore: si tratta di una relazione analoga a quella che, nella pittura, lega l'osservatore alla tela. Non a caso, in tutte le sue *pièces* Genet cerca di includere, in quanto partecipante, il pubblico nello spettacolo: il pubblico è interpellato, come nei *Negri*, e non può accontentarsi di guardare la rappresentazione.

In ogni *pièce* ci si ritrova, alla fine, al movimento iniziale: il cerimoniale, e dunque il rituale, esige una ripresa tale e quale dell'inizio. A questa coincidenza dell'inizio e della fine corrisponde la chiusura dello spazio scenico e, non a caso, le indicazioni di Genet suggeriscono la necessità di isolare del tutto un tale spazio scenico dalla realtà esterna. In queste *pièces*, irreali fino all'incoerenza, il senso riguarda il teatro stesso e non già la realtà, dal momento che in esse non accade nulla se non unicamente l'atto teatrale. Così, nei *Paraventi*, lo spazio drammaturgico coincide con lo spazio scenico, giacché non si dà alcuna realtà esterna: progressivamente, infatti, di quadro in quadro, i paraventi occupano l'area della scena, realizzando un'interpretazione totalmente non realistica. Il risultato è che l'insieme dei paraventi può essere concepito come un immenso specchio nel quale si riflette, svuotandosi, il reale. Come Genet scrive a R. Blin per la messa in scena dei *Paraventi*, questa deve avere un unico scopo: «infrangere la barriera che ci separa dai morti»¹⁴. Se la scena è opposta alla vita, è perché la prima è un luogo prossimo alla morte e «si svolge in un ambito in cui la morale è sostituita dall'estetica della scena»¹⁵. In questa *pièce* ogni scena deve essere recitata con il rigore che richiederebbe un atto unico: nulla deve far pensare che a essa seguirà un'altra scena. Di conseguenza, tutto deve essere portato verso un teatro più ieratico. Insomma, sostiene Genet, «pur non potendo dire esattamente cosa sia il teatro, so cosa non gli concedo di essere: la descrizione di gesti quotidiani visti dall'esterno: vado a teatro per vedermi sulla scena»¹⁶.

3.

Genet non è uno scrittore impegnato; se lo si prende come tale si fraintende il suo teatro. È lo stesso Genet ad affermarlo: non ha scritto drammi per attaccare o difende-

¹⁴ J. GENET, *Lettere a Roger Blin*, in J. Genet, *Il funambolo*, cit., p. 46.

¹⁵ Ivi, p. 53.

¹⁶ J. GENET, *Come mettere in scena «Le serve»*, in J. Genet, *Il funambolo*, cit., p. 97.

re qualcuno. Da questo punto di vista, è indubbio che l'interpretazione realista di L. Goldmann trascura un elemento fondamentale del teatro di Genet: il suo carattere rituale e l'uso costante, in esso, del teatro nel teatro. Genet vuole esibire sulla scena non tanto un corpo quanto i suoi travestimenti, con la conseguenza che l'attore deve dichiarare sempre la propria teatralità: ciò che un tale attore mostra sulla scena non è un personaggio copiato dalla realtà ma un insieme di maschere e di apparenze illusorie. Del resto, come s'è detto, quello di Genet non è solo teatro *nel* teatro ma anche teatro *sul* teatro: un teatro che mette in scena la propria artificiosità e, per ciò stesso, la propria autonomia dalla realtà. Di qui la necessità che tutto sulla scena sia diverso da quanto accade nel mondo esterno, arrivando a escludere addirittura l'eventualità di accendere una sigaretta, perché la fiammella del cerino non può essere imitata appunto sulla scena. Inoltre, il teatro non solo non è riflesso o copia della realtà, ma non è neanche insegnamento morale o veicolo di un messaggio; la conseguenza è il rifiuto da parte di Genet di dare un qualsiasi significato alle sue *pièces*.

Alla base della sua opera e della sua vita vi è un'esperienza «teatrale», che è quanto lo stesso Genet confessa nel suo *Diario di un ladro*. Così, se per potersi contrapporre al mondo egli rivendica una propria realtà, trasformandosi immediatamente in quello che gli altri vedono in lui, allo stesso modo non ci mostra sulla scena gli uomini quali effettivamente sono o quali dovrebbero essere, bensì quali noi del pubblico li sospettiamo e li accusiamo di essere. In questo senso non si può parlare, nel caso di un tale teatro, di personaggi veri e propri, dal momento che questi personaggi sono privi di autonomia e anche, in genere, di nome personale: è spesso un sostantivo a designare la loro funzione sociale. Genet li chiama «Immagini» o «Riflessi», e non a caso scrive che il dramma «verrà recitato come una glorificazione dell'Immagine o del Riflesso»¹⁷. Così, a differenza di Pirandello, per il quale la finzione teatrale elevata al quadrato esprime una verità essenziale che gli uomini non giungono a dire né a vivere nella loro esistenza quotidiana, ma che possono conseguire solo nella creazione teatrale, Genet di continuo sottolinea il carattere di artificiosità dell'azione scenica. L'importante quindi è non cercare la verità nel teatro bensì, al contrario, esaltare il finto e l'artificioso, che costituiscono appunto la cifra di ogni teatro. Noi spettatori abbiamo condannato i neri a essere i *Negri*, le domestiche a essere le *Serve* e così via; costoro reciteranno dunque per noi i *Negri* e le *Serve*. Insomma, Genet nega alle figurazioni del suo universo teatrale un valore simbolico generale. Il risultato è che la scena è una maschera, e la cerimonia teatrale nasconde e insieme rivela l'essenza del reale: la nasconde nella finzione e, insieme, la rivela proprio denunciando la finzione stessa.

In particolare, nei *Paraventi*, Genet fa agire sulla medesima scena il teatro e la vita, sua negazione. I personaggi dei *Paraventi* si raggruppano e si definiscono secondo un

¹⁷ J. GENET, *Come mettere in scena «Il balcone»*, in J. Genet, *Il funambolo*, cit., p. 106.

duplice movimento: il movimento ascensionale della maggior parte di loro, che è una vera e propria adesione al teatro, e il movimento discensionale della coppia formata da Saïd e Leïla. I primi divengono le proprie Immagini: la loro essenza si compie nella radicalizzazione delle loro apparenze, e così si ritrovano nel regno dei morti, che è il dominio stesso del teatro. La coppia Saïd-Leïla segue, da parte sua, il cammino inverso: anziché affermarsi quali pure effigi, essi si negano, si cancellano senza posa, rifiutando di fissarsi, di divenire qualcosa; quello che vogliono è distruggere tutte le loro immagini possibili. Così né Saïd né Leïla accederanno mai alla zona teatrale dei morti: loro conosceranno la vera morte, quella che è negazione della vita, negazione che perseguito illimitatamente. Con Saïd e Leïla il teatro di Genet mette in discussione se stesso, e getta un dubbio sulle troppo facili metamorfosi degli uomini in personaggi e dei personaggi in Immagini.

4.

Nel teatro di Genet, accedere al piano dell'immaginario significa accedere al piano del mito, dell'atemporalità. Il fatto è che sia il mito che il teatro sono confinati nell'irrealtà, mediante il gioco di una «architettura verbale (cioè grammaticale e cerimoniale) tale da indicare quasi con pudore che da tale spazio vuoto sorge un'apparenza che mostra ulteriormente il vuoto»¹⁸. Non a caso, quando Genet definisce l'ambito specifico della teatralità, lo fa sempre per opposizione alla «vita», al reale: nel teatro non c'è nulla di contingente e temporale ma solo l'atemporale, l'essenza, l'essere. La teatralità, dunque, può fondarsi solo su un rifiuto della quotidianità. La conseguenza di tutto questo è però un teatro che si dissolve nel nulla. Così, se la scena è altra dalla vita perché è il luogo prossimo alla morte, allora proprio nella scena, cioè nel Teatro, l'Essere si dissolve nel Non-Essere. A partire infatti dall'istante in cui la maschera del dio o del demone (cioè della figura mitica) si dà come simulacro, come realtà immaginaria che appartiene all'ordine dell'estetica, si può parlare, come appunto fa Genet, sia di «glorificazione dell'Immagine e del Riflesso», sia di celebrazione del nulla. Il tempo del cerimoniale è chiuso in se stesso e, in questo senso, sembra che il teatro non possa liberarsi dal mito, a meno di fare esplodere il teatro stesso. Ma Genet lo sa bene: non possiamo distruggere la finzione, perché è proprio grazie a essa che si può raggiungere la realtà.

Il teatro, insomma, è un gioco di specchi: l'infinito rispecchiamento in cui il reale si annulla e nello stesso tempo, paradossalmente, ci avvolge. È quanto troviamo, in particolare, nel *Balcone* dove lo spazio scenico è il luogo del quale parlano i personaggi e che non sarà mai visto dagli spettatori; è quello della città nella quale veri generali, giudici reali e vescovi autentici detengono il potere; è il luogo della Regina e del Palaz-

¹⁸ J. GENET, *Quella strana parola...*, in J. Genet, *Il funambolo*, cit., p. 18.

zo Reale: è, in definitiva, il luogo della realtà. Gli spazi scenici, al contrario, si succedono differenti in ogni scena; tutti questi spazi, per quanto si moltiplichino, non designano altro che un solo universo: quello dell'apparenza. L'unità della *pièce* si trova dunque in questa disparità che fa agire gli uni sugli altri più spazi differenti, spazi che tuttavia sono riconducibili alla continua interazione dell'apparenza e della realtà. Di fatto, la nozione di «realtà» nel *Balcone* diventa sempre più sfumata, poiché, contrariamente a quanto sostengono alcuni critici, i rivoluzionari che compaiono nel sesto «quadro» sono essi stessi immagini in un mondo d'apparenza.

In questa *pièce*, Genet ci presenta sulla scena un'immagine della realtà, senza però voler ricreare quest'ultima, poiché il teatro e la vita non devono essere confusi: sulla scena non viene mai presentata la vita ma solo la sua immagine; in questo modo, anche lo spazio chiamato «reale» fa parte dello spazio scenico. Non solo, ma attraverso un gioco di specchi anche la sala, dove si trovano gli spettatori, è presentata come parte della casa di illusioni. Nel corso dei primi quattro «quadri», le sale di Madame Irma appaiono come i luoghi in cui il gioco copia la vita e le Figure devono in effetti rassomigliare il più possibile a quelli che, nella vita stessa, possiedono il potere reale. Tuttavia, secondo Genet, per raggiungere il suo massimo di credibilità, l'apparenza deve copiare il reale il più esattamente possibile, ma contenendo un dettaglio falso attraverso il quale essa manifesta il suo essere finzione. Non a caso, queste Figure tendono a una perfezione che può esistere soltanto in un Essere assoluto, separato cioè da ogni contingenza, immobile, ieratico, definitivo, ed è proprio questo a svelarne la finzione. D'altra parte, il Grande Balcone non è così isolato come Irma lo vorrebbe; dopo l'inizio si sentono infatti spari di mitragliatrice, si parla della rivolta che si svolge all'esterno, cioè nel luogo che, in questo momento della *pièce*, lo spettatore crede essere la vera realtà.

Questa realtà, che può turbare il Grande Balcone, Genet ce la fa vedere, trasportando lo spazio drammaturgico nello spazio scenico. Per il pubblico essa diventerà dunque spettacolo, allo stesso modo degli scenari e delle Figure. Entrando in un tale spazio scenico, infatti, la realtà diviene essa stessa apparenza. Genet ce lo suggerisce in più modi: sia perché sullo sfondo del luogo nel quale avviene la rivolta si intravede la facciata del Grande Balcone, e sia perché i rivoluzionari hanno scelto come simbolo Chantal, una prostituta che ha a lungo lavorato con Madame Irma. I rivoltosi in effetti giocano un ruolo senza assumere in sé la vita reale; non a caso, non sanno portare a compimento una rivoluzione se non ripetendo le pratiche del Grande Balcone: domandano a Chantal di fare nella vita quello che faceva nel bordello, vale a dire giocare una parte. Insomma, lo spazio drammaturgico della rivoluzione si irrealizza, divenendo spazio scenico. Così è sufficiente uccidere Chantal (l'immagine, appunto, della rivoluzione) per annientare la rivoluzione stessa.

Più in generale, il problema del teatro coincide in Genet con il problema dell'immagine, di un'immagine non eteroreferenziale bensì autoreferenziale. Non a caso, si tratta

di un teatro che, nel suo dichiararsi privo di senso, non pretende di dimostrare alcuna tesi. In questo senso, a proposito della messa-in-scena del *Balcone*, Genet scrive: «Un'ultima cosa: non mettere in scena questa pièce come se fosse una satira di questo o di quello. È la glorificazione dell'Immagine e del Riflesso – e come tale deve essere rappresentata. Solo così il suo significato – satirico o meno – potrà manifestarsi»¹⁹. L'importanza del testo va colta dunque non nel suo rimandare a qualcosa di extra-testuale, bensì nella struttura stessa della rappresentazione teatrale, che non a caso si presenta come la «glorificazione dell'Immagine e del Riflesso».

Il Balcone è un eccellente esempio di teatro nel teatro, di *mise en abîme* del teatro stesso: la finzione si autodenuncia come tale, in relazione sia a una realtà che però si rivela essa stessa finzione, sia a un'ulteriore realtà che a sua volta è finzione, e così via. Se il Grande Balcone è, come s'è detto, il palazzo degli specchi, l'infinito rispecchiamento nel quale il reale si annulla, i personaggi che in esso si muovono sono immagini di immagini, vale a dire sono immagini che desiderano raggiungere l'assolutezza delle immagini. La *pièce* inizia con la rappresentazione di cerimonie, tutte con la stessa struttura, che si svolgono nei salotti del Grande Balcone – bordello e, insieme, casa di illusioni. In tutte le cerimonie, ogni attore interpreta un personaggio, che a sua volta ne rappresenta un altro (vescovo, giudice, generale); ma, in primo luogo, i clienti del Grande Balcone recitano per la loro immagine in solitudine. Proprio per questo, il Grande Balcone è la «casa delle illusioni», vale a dire il luogo nel quale l'Essere può realizzarsi pienamente nell'irrealtà.

È dalle quinte che ci aspetteremmo di vedere apparire la realtà: la Rivoluzione, della quale si parla all'interno del Grande Balcone. Scopriremo però ben presto che anche i rivoltosi recitano. Scrive infatti Genet: «L'esistenza dei rivoltosi è *nel* bordello o all'esterno? Bisogna mantenere l'equivoco sino alla fine»²⁰. Ed è proprio al termine della *pièce* che Irma, rivolgendosi agli spettatori, scioglierà l'equivoco con le parole: «Bisogna tornare a casa, dove tutto, non dubitate, sarà ancora più falso che qui...»²¹. Non solo, ma il lampadario, che illuminava l'interno del Grande Balcone, illumina pure l'esterno (la piazza dei rivoltosi). In definitiva, il «fuori», dove si organizzano i rivoltosi, sembra esso stesso un salotto tra gli altri, con il risultato che non usciamo mai dalla casa delle illusioni. Tuttavia, questi rivoltosi aspirano alla vita vera e, in ciò, il loro percorso è l'inverso di quello delle Figure; di fatto, essi sono votati al fallimento in quanto, essendo soltanto apparenza, non possono agire sulla realtà. Ancora una volta, il Grande Balcone – e lo stesso *Balcone* – si presenta come un gioco di specchi del quale resterà vittima il personaggio di Roger – che è il Capo della Polizia e insieme l'amante di Irma, tenutaria

¹⁹ J. GENET, *Come mettere in scena il «Balcone»*, in J. Genet, *Il funambolo*, cit., p. 106.

²⁰ *Ivi*, p. 104.

²¹ J. GENET, *Il Balcone*, in J. Genet, *Tutto il teatro*, Mondadori, Milano, 1989, p. 453.

del bordello – che, entrato nel Grande Balcone, vuole impersonare proprio il Capo della Polizia, riuscendo così a diventare immagine di se stesso e a scendere nel Mausoleo che era stato eretto per lui. Questo Mausoleo ha la stessa forma del testo: «Qualcosa come l'interno di una torre o di un pozzo. Le pietre del muro circolare sono ben visibili. Una scala, giù in fondo, scende. Al centro del pozzo, par che ce ne sia un altro, da cui incomincia una scala»²². Un pozzo dentro un pozzo, dunque, che certamente ne contiene un altro: è lo stesso gioco di apparenze che caratterizza il *Balcone*.

Nel nono «quadro», il Grande Balcone si arricchisce di un nuovo scenario, quello della realtà *là-bas*. Alla fine, echeggia di nuovo il crepitio della mitragliatrice e a Irma, che chiede: «Chi sono? ... I nostri? ... O dei rivoltosi?», viene risposto: «Qualcuno che sta sognando, signora»²³. È lo stesso crepitio che si era sentito all'inizio, e questo fa sì che la *pièce* ritorni al suo punto di partenza. Il *Balcone*, come *I Negri* ed «*Elle*», finisce dove era cominciato. La *pièce* si inabissa da sé e svanisce via via che si svolge; non a caso, Genet parla di un'opera che si disgrega proprio nel suo svilupparsi: tutto ciò che vediamo si dissolve mentre si mostra e il risultato è «scolpire una pietra in forma di pietra»²⁴. Come la struttura circolare del *Balcone* divora se stessa, così la scrittura di Genet emerge dal silenzio, dal nulla, e a questo ritorna; dal momento che il linguaggio, come il teatro, annulla la realtà, se si vuole raggiungere quest'ultima, si deve tacere, si deve negare il teatro stesso. Ma tale negazione non può che essere ripetuta sempre e di nuovo.

L'unità del *Balcone* è data, insomma, dalla connessione di apparenza e realtà: lo spazio della scena, pur moltiplicandosi in quanto spazio dell'apparenza, rimanda sempre a una realtà che sta «oltre» la scena stessa, «dietro» le quinte, «al di là». Nello stesso tempo, questa realtà si dissolve via via che la *pièce* si svolge. Non rimane quindi che l'apparenza; ma anche questa, assolutizzandosi, finisce col dissolversi. Solo allora si può «uscire» dal Teatro. Tuttavia, se questo è il «grado zero» della rappresentazione, è pur sempre una rappresentazione, dal cui cerchio non possiamo quindi mai uscire. Ciò fa sì che il teatro di Genet si presenti come una celebrazione e, insieme, come una distruzione del teatro stesso.

Parimenti, nella *pièce* «*Elle*», Genet mette-in-scena, ancora una volta, questo stare tra il «dentro» e il «fuori»; Elle (la persona della quale si parla), sfugge a qualsiasi rappresentazione di tipo discorsivo o visivo, cioè scenico. Afferma infatti uno dei personaggi, l'Usciere: «Chi potrebbe dire di aver visto *elle*? *Elle* esiste? Sì, perché si manifesta. Ma dove esiste? Se i miei occhi la vedono non è *elle*»²⁵. E quando appare *elle*, ossia il Papa, le parole (il dicibile) e la vista (il visibile) non riescono a colmare lo scarto tra il visibile

²² Ivi, p. 443.

²³ Ivi, p. 452.

²⁴ J. GENET, *Frammenti...*, in *Il funambolo*, cit., p. 199.

²⁵ J. GENET, «*Elle*», L'Arbalète, Paris, 1989 (pubblicato postumo), p. 30 (trad. mia).

e l'invisibile, tra il dicibile e l'indicibile. Il fatto è che le Immagini (Figure) sono per Genet i segni visibili di significati invisibili. Per diventare Immagini, l'immagine deve cessare di essere un'approssimativa rappresentazione mimetica e deve diventare «presentazione», ossia immagine di immagine, vale a dire un'immagine autoreferenziale. Ma tale Immagine, proprio come una tautologia, «dice nulla». Ed è nel nulla che alla fine scompare la Figura, il Papa, che non a caso aveva scelto di essere rappresentato da una zolletta di zucchero. Così come dal nulla era venuta, attraverso una «porta»: «Una porta monumentale tutta dorata occupa l'intero fondale. Porta chiusa – a due battenti – ma che sembra affacciarsi sul *nulla*: come se una porta, con la sua cornice, fosse stata piantata nel deserto»²⁶. E una volta che la Figura è ripartita verso il nulla da cui era appunto venuta, i personaggi che restano sulla scena riprendono a indicarla con il pronome personale al femminile, come se nulla fosse accaduto. In tal modo, ancora una volta, la fine della *pièce* si presenta come la ripetizione dell'inizio: la zolletta di zucchero che svanisce nel caffè, offerto dall'Uscire al Fotografo, esattamente come a svanire nel nulla è Elle²⁷. Così la «porta», come l'immagine, rappresenta il luogo liminare tra il dentro e il fuori, tra il visibile e l'invisibile.

5.

Scegliendo di continuare la sua opera di scrittore, Genet ha rifiutato in parte l'analisi sartriana, che si concludeva su un Genet uomo impegnato nell'esistenza e non nell'irreale poetico. Il fatto è che Genet – a differenza appunto di quanto sostiene Sartre –, proprio attraverso l'uso della finzione, spinta alle estreme conseguenze e per ciò stesso denunciata come irreale, è in grado di parlare della realtà, assumendo rispetto a questa una posizione critica e insieme utopica. La *pièce I Negri* illustra in modo sorprendente questo rifiuto di calarsi totalmente nella realtà esistenziale, dal momento che anche quest'opera è, prima di tutto, una cerimonia che si svolge a livello simbolico. Ed è proprio la paradossalità dell'apparenza, il suo carattere insieme reale e non reale, a essere portata alle estreme conseguenze in questa *pièce*. Qui, si mostra chiaramente come la circolarità di finzione e realtà sia, a ben vedere, un cerchio che non chiude. La morte del teatro è infatti evocata e nello stesso tempo negata, dal momento che non può non continuare a sussistere tra l'immagine e la realtà uno scarto, una differenza nell'identità, che costituisce l'indicibile nel dicibile, l'irrappresentabile nella rappresentazione; ed è proprio questo nulla di dicibile, nulla di rappresentabile, a impedire al cerchio di chiudersi, a impedire cioè quella circolarità di irreale e reale la quale, assolutizzando il non-senso, porterebbe alla dissoluzione del teatro.

²⁶ Ivi, p. 17.

²⁷ Cfr. Ivi, p. 20.

L'immagine, non a caso, porta sempre necessariamente con sé un'eccedenza, che non è «qualcosa» – altrimenti sarebbe dicibile e rappresentabile –, ma è appunto «nulla»: una latenza che si dà solo nella presenza. Questa paradossalità dell'immagine è nei *Negri* la paradossalità del teatro e insieme della parola: il loro essere, nello stesso tempo, un nascondimento e un disvelamento. Così, se da una parte ci viene detto che le parole nascondono la realtà, perché si presentano come «quelle volubili attorcigliate intorno alle colonne del mondo»²⁸, dall'altra apprendiamo che la disvelano, perché è proprio attraverso tali parole che gli spettatori «forse avranno intravisto quel che può celare questa architettura di vuoto e di parole»²⁹. Questa *pièce* è, come s'è detto, una cerimonia: un gruppo di attori-Negri recita davanti a una Corte, formata da altri Negri travestiti da Bianchi, l'assassinio di una donna bianca; tale recita dovrebbe servire a nascondere qualcosa che sta avvenendo dietro le quinte: l'uccisione di un Negro traditore. Per essi, attori e Negri, il teatro è l'unica realtà, sì che il loro compito si risolve nel recitare la parte loro assegnata³⁰. Rifiutando la parola in quanto comunicazione, ovvero in quanto legame fra la scena e la platea – e più in generale fra il teatro e la realtà –, questi Negri rivendicano per loro stessi la parola in quanto «poesia»³¹, la parola cioè che non rimanda ad altro da sé ma che, proprio in quanto autoreferenziale, si presenta come finzione; ed è in questa finzione che essi, i Negri, si rifletteranno fino a sparire.

Uccidendo il traditore, i Negri vogliono liberarsi dalla «tentazione del bianco»³², dalla tentazione cioè di credere nella possibilità di una comunicazione tra la finzione e la realtà, ovvero di un passaggio dal teatro alla realtà, giacché credere in questo è continuare a credere nella parola e appunto nel teatro. Il traditore negro è dunque colui che ha visto nel «limite» fra il teatro e la realtà un «passaggio» e che, di conseguenza, ha creduto nella possibilità di una comunicazione tra i Negri e i Bianchi. È per i Negri colui che ha introiettato l'ideologia bianca dell'umanitarismo: il riconoscimento dell'uguaglianza di tutti gli uomini. Il fatto è che nel teatro di Genet, come nell'immaginario, c'è non una distinzione-opposizione tra il reale e l'irreale bensì la loro circolarità. Che tuttavia non si tratti di una circolarità «aperta», ossia di un cerchio che non chiude, emerge con evidenza nel dialogo finale tra Vertu e Village. Per questo dialogo troviamo un'indicazione di regia di grande importanza ai fini dell'interpretazione complessiva del testo: «Bisognerà anche che Village e Vertu lascino verso la fine il ruolo convenzionale che hanno tenuto per tutta la cerimonia, e rappresentino due esseri che si amano per davvero». Vediamo, dunque, questo dialogo:

²⁸ J. GENET, *I Negri*, in J. Genet, *Tutto il teatro*, cit., p. 290.

²⁹ Ivi, p. 349.

³⁰ Cfr. Ivi, p. 312.

³¹ Cfr. Ivi, p. 289.

³² Ivi, p. 288.

Village. E se prendessi le tue mani nelle mie? Se ti cingessi le spalle – lasciami fare – se ti stringessi fra le braccia?

Vertu. Tutti gli uomini sono come te. Imitano. Non puoi inventare qualcosa d'altro?

Village. Per te, potrei inventare tutto: dei frutti, delle parole più fresche, una carriola a due ruote, arance senza semi, un letto a tre posti, un ago che non punge, ma i gesti d'amore è più difficile...Insomma, se tu ci tieni...

Vertu. Ti aiuterò. Una cosa almeno è certa, che non potrai arrotolare intorno alle tue dita i miei lunghi capelli biondi³³.

Ora, non c'è dubbio che nelle ultime battute tra Village e Vertu si abbia a che fare – tenendo conto delle indicazioni di Genet – con una eccezione nella forma di un recupero dell'autenticità, e quindi della realtà, e tuttavia si tratta di un'eccezione nella forma dell'ovvio, come dimostra appunto l'ultima battuta di Vertu. L'ovvietà finale, infatti, non dice nulla su quello che sta al di là della scena, ovvero al di là della rappresentazione, della finzione. Nello stesso tempo, se la battuta finale di Vertu, in quanto tautologia, si chiude su stessa, può sembrare che con essa si chiuda su stessa l'intera *pièce*. Ma proprio i puntini di sospensione finali, lasciando trasparire una tensione verso qualcosa che si rivela indicibile e che resta nel nulla della tautologia, sottolineano il limite delle parole, della rappresentazione, della finzione. Così il teatro non si chiude in se stesso, nella finzione di una finzione, ovvero in un gioco infinito di specchi, di riflessi che ne radicalizzerebbe il non-senso. Il silenzio dei puntini di sospensione finali mostra invece un'apertura: è l'apertura al senso come differimento dall'interno stesso del non-senso della tautologia, del non-senso della finzione assolutizzata, del non-senso dell'apparenza radicalizzata.

Indubbiamente, il breve dialogo tra Village e Vertu nella scena finale ci mette di fronte al problema di fondo. Il fatto è che i Negri, una volta rimasti soli, liberi davanti al loro destino, debbono rinunciare ai valori dei Bianchi sui quali fino a quel momento si è fondata la loro vita. Hanno dunque bisogno di una nuova lingua, che non sarà più imitazione dell'antica ma invenzione, creazione. Tuttavia il linguaggio delle emozioni, all'opposto del linguaggio razionale o scientifico, è il più carico di metafore e di immagini, che sono necessariamente improntate alla realtà culturale. Il dramma del Nero attuale è per molti versi dovuto a questo dilemma: o accettare la lingua dei Bianchi, perpetuando in questo modo la propria inferiorità, o rifiutarla e trovarsi davanti a un vuoto linguistico che è il segno di un vuoto spirituale. Ed è proprio nelle ultime battute tra Vertu e Village che Genet mette a fuoco quello che è uno dei problemi cruciali del nostro mondo, soprattutto oggi, in un'epoca di globalizzazione. Si tratta del problema del razzismo e, più in generale, di quello della *differenza*.

³³ Ivi, p. 349.

Come mostra molto bene O. Mannoni³⁴, è sicuramente un'illusione credere che l'eliminazione di ogni sentimento razzista porterebbe a una soluzione umana e giusta delle difficoltà razziali. Nessuno ammetterà che, una volta liberato da ogni razzismo, il Bianco potrà presentarsi al Nero come suo vero fratello, perché il Nero rifiuterà di riconoscere in lui appunto un fratello, e non si mostrerà soddisfatto di quella stessa prospettiva umanitaria che, come abbiamo visto nei *Negri*, viene rifiutata proprio attraverso la messa in scena dell'assassinio del Negro traditore, accusato di avere introiettato l'ideologia dei Bianchi. Ogni tentativo dunque di cercare una soluzione nella sola eliminazione del razzismo apre necessariamente a una concezione universalista, cioè a una concezione secondo la quale tutti gli uomini sono essenzialmente simili. È vero, sì, che il razzista nega la similitudine universale di tutti gli uomini, e che noi rifiutiamo ciò ristabilendo questa similitudine; soltanto che il problema reale non si pone in termini di similitudine ma precisamente in termini di differenza: la questione, infatti, è quella di sapere ciò che gli uomini faranno delle loro differenze e non già di sopprimerle.

La soluzione universalista – sostiene ancora Mannoni – dà luogo a un tale paradiso immaginario di giustizia e di felicità che non sembra facile criticarla, tanto che coloro che la difendono restano sconcertati, se non scandalizzati, vedendo questa critica nei loro confronti mossa proprio da coloro dei quali credevano di difendere la causa. Del resto, nessuno vuole essere accettato all'interno della comunità umana senza il riconoscimento della propria differenza. Non a caso, i Neri più radicali affermano che, se le attitudini razziste sono inammissibili, esse hanno tuttavia il merito di porre la difficoltà dove essa realmente si trova, mentre l'ideologia liberale presenta come una soluzione ciò che invece si rivela come una pura eliminazione dell'enunciato razzista. Si può certo concedere agli universalisti che le differenze razziali non hanno assolutamente alcun senso nell'ordine della natura; resta tuttavia il fatto che l'incontro del Bianco e del Nero è l'incontro della differenza allo stato puro, che diviene il simbolo insieme evidente e assurdo di ciò che non funziona nelle relazioni umane, in particolare nel mondo dei Bianchi.

La differenza è stata messa sul conto del Nero e gli è stata imputata come un peccato originale. Proprio per questo egli non può più domandare di essere riconosciuto come puro essere umano, ma vuole essere riconosciuto proprio in quanto Nero. L'universalismo non lo interessa, giacché egli lo vede come destinato a dare al Bianco una buona coscienza, laddove lui vuole invece dargli una cattiva coscienza. La giustizia e la carità non si riferiscono che all'uomo universale, all'uomo senza differenza. Insomma, conclude Mannoni, se per l'universalismo essere Nero non ha importanza né significato, invece per il Nero ciò ha molta importanza e significato. Già questo ci dice che il problema di Genet non è l'eternità che l'arte può farci raggiungere ma appunto il tempo, che porta con sé la differenza tra gli uomini e non invece l'immagine dell'Uomo in generale.

³⁴ Cfr. O. MANNONI, *The decolonisation of myself*, in «Race», Londres, avril 1966.

6.

Secondo Genet, il rituale implica una fuga dal tempo verso l'intemporalità dell'arte. Ma è proprio questo a essere denunciato come una finzione: di fatto, Genet vuole farci sentire il terrore del tempo che scorre, perché è proprio qui che si dà non una falsa sintesi ma la molteplicità dei conflitti. È forse questo, sembra suggerirci Genet, il criterio dell'opera d'arte: la rottura dello svolgimento normale del tempo. Per Genet il fine dell'arte è, dunque, quello di mostrarci la nostra solitudine assoluta, solitudine che si raggiunge solo dopo che si è sfuggiti alla storia. Il fatto è che in Genet le cose non stanno così, ma solo *sembrano* stare così. Di fatto, il dilemma di Genet si pone in questi termini: bisogna accettare gli altri – il che implica ammettere il mondo esteriore e la sua «storia» –, o dobbiamo piuttosto ricercare la nostra propria identità? (Di qui, tra l'altro, l'importanza delle maschere e dei cambiamenti di costume).

Ed è proprio attraverso una tale auto-identificazione che si raggiunge l'autenticità, sebbene questa possa apparire antisociale e antirealistica. E, tuttavia, è proprio grazie a questo antirealismo che si raggiunge la realtà. Tale è il caso delle *Serve* e dei *Negri* e del loro rituale. Il mondo di Genet, che è un mondo sacralizzato e dunque fuori dal tempo, ha le sue radici nel mondo profano che egli rifiuta proprio perché totalmente calato nel tempo. Comunque, il mondo sacro di Genet, con la sua liturgia, esige la presenza del mondo profano per poter sussistere. Nel teatro di Genet, che è appunto una sacralizzazione, i personaggi non giungono di colpo nel dominio del sacro, benchè vi appartengano per la maggior parte, ma vi penetrano progressivamente. E ogni *pièce*, allora, diventa una ricerca della dimensione del sacro. Ma il punto importante è che la dimensione sacra non è operante sul piano dei fatti ma solo su quello della finzione.

Da questo punto di vista, se nel teatro di Genet non accade niente, ciò si spiega col fatto che tale teatro è una creazione in atto e, insieme, una distruzione in atto. Per questo, Genet sogna un'opera che si disfa via via che procede. Si tratta, in qualche modo, della radicalizzazione del sogno di Flaubert: scrivere un'opera «sul niente». Non a caso, proprio Genet afferma l'esistenza di un reale che egli non può esprimere se non attraverso la finzione. Il reale può essere indicato, grazie alla finzione, mentre imitarlo sarebbe tradirlo. Così, la finzione diventa necessaria a indicare ciò che non si può descrivere. Insomma, se la finzione è il solo tramite possibile per un autentico approccio al reale, occorre passare attraverso due tappe: la finzione e la sua denuncia appunto in quanto finzione. Come abbiamo visto, infatti, il teatro è per Genet non riproduzione bensì produzione e, proprio in quanto tale, può svolgere una funzione critica e utopica, nel senso che si pone di fronte non a una realtà già data ma a possibilità sempre nuove e diverse. Ancora una volta, se il teatro di Genet è una finzione, questo accade perché dall'interno stesso della finzione che si dà il rimando all'«altro».

Che il cerchio non chiuda vuol dire allora che un senso deve pur essere ancora possibile, e lo può essere non illudendosi di porsi «fuori» dal teatro (dalla rappresentazione,

dalla parola, dalla finzione), ma stando al suo interno; infatti, se è vero che il teatro, in quanto finzione e rappresentazione, è una totalità, si tratta pur sempre di una totalità limitata. E il limite è la sua stessa «apertura». Questa non è però dicibile né rappresentabile, a meno di risolverla ancora in rappresentazione, e quindi di dissolverla. Tale apertura, dunque, è il silenzio (il nulla) che limita dall'interno l'immagine e, con essa, lo stesso teatro di Genet. Qui, la rappresentazione, che in quanto rappresentazione mimetica rimanda all'altro da sé, non fa che negare se stessa continuamente. È l'eccesso del rituale che, alla fine, dissolve tutto. Non a caso, l'ultimo itinerario dei personaggi di Genet è quello della coppia Saïd-Leïla nei *Paraventi*, e questo itinerario tende a sottrarsi completamente al volto e alla figura. Il fatto è che Genet vuole proprio *radicalizzare l'apparenza*, ovvero l'Immagine come tautologia. Di qui, quella dimensione «demoniaca» della rappresentazione teatrale della quale ha parlato anche Sartre, giungendo alla conclusione che, nel teatro di Genet, «l'apparenza, continuamente sul punto di farsi passare per la realtà, deve rivelare senza tregua la propria profonda irrealtà»³⁵.

Ma, se Genet non dice, non rappresenta la realtà (il senso), tuttavia la mostra, come «eccedenza», dall'interno stesso di quell'apparenza dell'apparenza che è il suo teatro. Come accade infatti per ogni artista (il «funambolo», Giacometti), i segni danno risalto al vuoto, ovvero a quel nulla – nulla di dicibile e di rappresentabile – nel quale «accade» la realtà. La conseguenza è quel sentimento della morte, del nulla come limite, che accompagna sempre l'opera e la riflessione di Genet. Insomma, quest'ultimo celebra il teatro per meglio distruggerlo, e viceversa, con la conseguenza che tale teatro finisce col rappresentare il suo stesso limite. Il fatto è che l'apparenza (il visibile), proprio quando viene radicalizzata, è in grado di mostrare qualcosa d'altro da sé. Di qui, in questo teatro, il paradosso dell'apparenza: essa ci fa vedere qualcosa «al di là» solo stando «al di qua»; così l'apparenza – e quindi il teatro – è nello stesso tempo tutto e niente. È in tal senso che Genet si dichiara volto a un'opera che si disfa mentre si fa e si fa mentre si disfa e «questa esigenza stramba era illustrata allora da questa formula: scolpire una pietra a forma di pietra [...] Scolpire una pietra a forma di pietra equivalendo a tacere»³⁶.

Si tratta dunque di un'opera che si annulla mentre si svolge e nella quale le parole, moltiplicandosi e proliferando l'una dall'altra – dal momento che è stato sciolto ogni legame tra esse e il mondo –, si dissolvono nel «silenzio». Il silenzio di Genet è infatti la negazione stessa del teatro e tuttavia non si può arrivare a questa negazione se non attraverso il teatro stesso. E se quest'ultimo radicalizza l'apparenza, allora radicalizza il non-senso, anche se non può farlo senza appunto annullarsi. E tuttavia il senso, che dovrebbe essere trovato dopo tale autoannullamento, svanisce: esso può darsi soltanto al limite del non-senso, al limite dell'apparenza, al limite del teatro. Questo significa

³⁵ J.-P. SARTRE, *Santo Genet commediante e martire*, tr. it. Il Saggiatore, Milano, 1972, p. 591.

³⁶ J. GENET, *Frammenti...*, cit., p. 199.

che è soltanto affacciandosi alla ringhiera del linguaggio, del teatro, della rappresentazione e tenendoci attaccati a essi, che possiamo contemplare il vuoto, il nulla delle parole stesse. Abbiamo dunque a che fare con un teatro che, in quanto rappresentazione nel senso di presentazione, è la messa-in-opera del rapporto paradossale tra presenza e latenza: l'altro *della* rappresentazione (*del* teatro) – ciò a cui essa rimanda dal suo interno – è, come s'è detto, un'eccedenza che si dà solo al limite della rappresentazione stessa. Come tale, l'altro non è qualcosa: è quel nulla che costituisce il limite, l'orlo appunto della rappresentazione. Il teatro di Genet è allora la messa-in-opera di questo paradosso, giacché si muove su questo limite tra il dentro e il fuori.

È quanto ritroviamo nei *Paraventi*. Qui sono i personaggi di Saïd e Leïla – quest'ultima, avendo il volto sempre coperto da un cappuccio nero, mostra con ciò la cancellazione stessa del personaggio – che restano sul nulla del limite e, di conseguenza, si sottraggono a ogni rappresentazione. Essi non appartengono né ai vivi né ai morti, non passano né al di qua né al di là del limite; per questo tradiscono tutti, gli Arabi e i Francesi, i vivi e i morti. Si tratta, come s'è detto, del limite stesso del teatro. I «paraventi» coincidono, non a caso, col teatro stesso: nascondono la realtà che altrimenti, se fosse rappresentata, si irrealizzerebbe. Così, la molteplicità dei paraventi vuole rappresentare la realtà in tutti i suoi aspetti, ma appunto nascondendola. E questi paraventi verranno infranti dai morti che, soli – divenuti Riflessi, Immagini di se stessi –, potranno passare attraverso di essi, al di là di essi, per penetrare nel «centro» del teatro, nel regno dei morti. Da questo punto di vista, proprio Saïd e Leïla, distruggendo tutte le immagini possibili ma negandosi a ogni rappresentazione, mostrano paradossalmente quel nulla che nessuna rappresentazione può annullare.

In definitiva, è come se la progressione drammatica in Genet si manifestasse in un processo di cancellazione del senso: nello stesso momento in cui tale progressione cerca di afferrare tutto, essa si nullifica attraverso travestimenti successivi che conducono alla pura apparenza. Solo che, come s'è detto, si tratta di un'apparenza, cioè di una finzione che, autodenunciandosi come tale, con ciò stesso rimanda all'altro da sé, ossia alla realtà, nella piena convinzione – propriamente nietzscheana – che solo passando attraverso la finzione la realtà stessa è raggiungibile.

Giuseppe DI GIACOMO
Università di Roma «La Sapienza»
Giuseppe.Digiacomo@uniroma1.it

[rebut el 27 de febrer de 2012; acceptat per a la seva publicació el 16 de juliol de 2012]

