

«GIÀ TROPPE VOLTE ESULI»  
LETTERATURA DI FRONTIERA E DI ESILIO

a cura di  
Novella di Nunzio e Francesco Ragni

Tomo II

EXIL.

LV



Università degli studi di Perugia  
Culture Territori Linguaggi – 3  
2014





Culture Territori Linguaggi  
CTL 3

## Culture Territori Linguaggi

*La Collana non periodica dell'Università degli Studi di Perugia «Culture Territori Linguaggi» (CTL) è costituita da volumi monografici pubblicati sia nel tradizionale formato a stampa, sia in modalità digitale disponibile sul web: una scelta, quest'ultima, concordata dal Comitato Scientifico per garantire ai contenuti la più ampia diffusione possibile e per poterne assicurare, nel contempo, la massima fruibilità.*

*La stessa intitolazione esprime efficacemente la natura e gli intenti della Collana, nella quale trovano spazio i più significativi risultati di studi e ricerche riconducibili ai molteplici e diversificati ambiti disciplinari afferenti alle competenze umanistiche dell'Ateneo perugino o di collaboratori a esso collegati, così da offrire l'opportunità a docenti e ricercatori, nonché ai più meritevoli dottori di ricerca e laureati, di una sede qualificata nella quale pubblicare i frutti originali del proprio lavoro.*

La Collana CTL si avvale di procedura di *peer review* per la presentazione e la pubblicazione di monografie scientifiche (in conformità agli standard stabiliti da Thomson ISI).

La Collana pubblica monografie scientifiche in lingua italiana, inglese, francese, tedesca e spagnola. I prodotti sono corredati in appendice da *abstract* in lingua inglese. Il Direttore della Collana riceve ed esamina la proposta di pubblicazione, richiede il manoscritto all'autore e trasmette la documentazione al referente dell'area di competenza tematica nel Comitato Scientifico. Il referente, dopo aver eliminato dal manoscritto ogni elemento di identificazione dell'autore, provvede a inoltrarlo a due revisori (membri del Comitato Scientifico, studiosi, esperti e professionisti), almeno uno dei quali esterno all'Ateneo. I revisori inviano al Direttore della Collana e al referente un parere relativo al testo scientifico, così articolato:

- accettabile per la pubblicazione;
- accettabile dopo revisioni secondarie;
- accettabile con revisioni sostanziali e conseguente riattivazione della procedura (in tal caso, i revisori che hanno formulato il primo giudizio saranno chiamati a valutare la conformità degli adeguamenti);
- non accettabile.

Il Direttore provvederà a trasmettere all'autore il risultato della valutazione. Qualora i pareri dei valutatori risultassero contrastanti, il testo sarà inviato a un ulteriore revisore scientifico, non informato delle opinioni espresse in precedenza dai colleghi. Se il giudizio è negativo il lavoro è respinto, altrimenti è ammesso; in tal caso seguirà una delle procedure sopra esposte. La durata totale della procedura varia in funzione della natura delle osservazioni formulate dai revisori scientifici e dalla sollecitudine con cui gli autori apportano le modifiche richieste.

Ogni due anni nel sito della Collana viene pubblicato un elenco dei revisori che hanno valutato i testi pubblicati.

*Comitato scientifico*

Moreno Barboni, Marco Bastianelli, Andrea Bernardelli,  
Giuseppina Bonerba, Paolo Braconi, Alberto Calderini,  
Donata Castagnoli, Manuela Cecconi, Lucio Fiorini,  
Erminia Irace, Donato Loscalzo, Francesco Marcattili,  
Giancarlo Marchetti, Massimiliano Marianelli, Riccardo Massarelli,  
Marco Mazzoni, Lorenzo Medici, Laura Melelli,  
Alessandra Migliorati, Marco Milella, Massimiliano Minelli,  
Francesco Musotti, Maria Alessandra Panzanelli Fratoni,  
Paola Paolucci, Giovanni Pizza, Mirko Santanicchia,  
Massimiliano Tortora

*Direttore*

Fabio Fatichenti



**«GIÀ TROPPE VOLTE ESULI»  
LETTERATURA DI FRONTIERA E DI ESILIO**

a cura di  
**Novella di Nunzio e Francesco Ragni**

Tomo II



Università degli Studi di Perugia

copyright © Università degli Studi di Perugia  
2014  
Tutti i diritti riservati

Università degli Studi di Perugia  
Collana Culture Territori Linguaggi  
<http://www.ctl.unipg.it>  
fabio.fatichenti@unipg.it; alberto.calderini@unipg.it

ISBN 9788890642166

*Con il patrocinio e il sostegno di*

ISUC  
Istituto per la Storia dell'Umbria  
Contemporanea



*Persistenze o Rimozioni*  
Associazione culturale





*Indice del tomo II*

**TESTIMONIANZE D'AUTORE**

DIEGO ZANDEL

La mia frontiera.....p. 7

**IN FUGA DA... ESILIO VOLONTARIO**

ELISABETH KERTESZ-VIAL

Luigi Pirandello dal 1929 al 1935: un improbabile esiliato volontario.....p. 15

ILARIA DE SETA

Autoesilio americano e *World Republic* nei diari inediti di Giuseppe Antonio Borgese.....p. 23

ANDREA PAGANINI

La letteratura italiana in Svizzera durante la seconda guerra mondiale.....p. 39

CRISTINA TERRILE

Il «dispatrio» di Luigi Meneghello: la polarità come fondamento di poetica.....p. 53

**ERRANTI**

NOVELLA DI NUNZIO

La funzione letteraria dell'ebreo errante e l'ebraismo come dispositivo narrativo e critico.....p. 65

VALENTINA SARDELLI

«La vera patria è la lingua». Gli intellettuali ebreo-tedeschi da minoranza praghese a comunità esule.....p. 89

MARTA MĘDRZAK-CONWAY

New York Exiles, Triestine Exiles: Affinities Between American-Jewish and Svevian Protagonists.....p. 97

## **FORME DI ESILIO, MIGRAZIONE, FRONTIERA: TEATRO**

PAOLO PUPPA

La grazia/disgrazia di essere straniero a teatro.....p. 107

MARTINA DAMIANI – FABRIZIO FIORETTI

L'esilio degli intellettuali italiani dai territori asburgici: il percorso di Nanni Mocenigo.....p. 123

ANNE-MARIE LIEVENS

L'arcangelo dall'ala spezzata: l'esilio di Alberti in *Noche de guerra en el Museo del Prado*.....p. 131

MARIA ESTER BADIN

Migrazione e teatro.....p. 139

### **«IL SOGNO DI UNA COSA»**

BOŠKO KNEŽIĆ

L'eterno esule dalmata sugli esempi di Tommaseo e Bettiza.....p. 149

CHIARA MARASCO

Alla periferia del mondo: il vicino e l'altrove. Le cicatrici della memoria nella letteratura triestina.....p. 159

MASSIMILIANO TORTORA

L'«esiliato» e la «patria» sognata in *Mediterraneo* di Eugenio Montale.....p. 169

ELIS DEGHENGI OLUJIĆ

La terra e le origini ritrovate: il ritorno in Istria, spazio fisico e interiore, di Anna Maria Mori.....p. 177

TIZIANO TORACCA

L'ambiguità del Terzo Mondo: il rimpianto drammatico di Pasolini.....p. 193

### **COLONIE, IDENTITÀ, IDIOMI**

ELEONORA RAVIZZA

Percorsi alla ricerca del sé e dell'altro nella letteratura d'esilio anglo-caraibica.....p. 209

CRISTIANO RAGNI

«La prole dello schiavo di Crusoe». L'indentità "liquida" nelle Antille di Derek Walcott.....p. 221

LUCA FAZZINI

Esperienze marginali: la *Luuanda* di Luandino Vieira.....p. 233

LORENZO MARI

Un riconoscimento mancato. L'esperienza italiana (1976-1979) di Nuruddin Farah.....p. 241

JELENA REINHARDT

Dalla periferia al centro: la figura del taglio in Elias Canetti e Herta Müller.....p. 255

ROSINA MARTUCCI

Mary Melfi e Giose Rimaneli: fra testi letterari di frontiera ed esilio ed esigenze linguistico-espressive.....p. 265

## **FORME DI ESILIO, MIGRAZIONE, FRONTIERA: PROSA II**

MICHELANGELA DI GIACOMO

Foggia-Torino solo andata. Codificazione dell'identità migratoria nelle memorie di due protagonisti.....p. 273

ALESSANDRA LOCATELLI

Fulvio Tomizza, tra esodo ed esilio.....p. 289

KATERINA DALMATIN

Le metafore dell'identità dalmata e spalatina in *Esilio* di Enzo Bettiza...p. 299

VALENTINO BALDI

Esilio e frontiera nella narrativa di Cormac McCarthy.....p. 311

## **CONCLUSIONI (PROVVISORIE)**

CLAUDIO FRANCESCAGLIA

Aldo Capitini: la «compresenza» come liberazione e superamento del limite.....p. 321

**INDICE DEGLI AUTORI E ABSTRACT.....p. 327**



## FORME DI ESILIO, MIGRAZIONE, FRONTIERA: TEATRO

Paolo Puppa

### LA GRAZIA/DISGRAZIA DI ESSERE STRANIERO A TEATRO

Oggi, l'avvento di società multietniche-multiculturali e di un meticcianto, in relazione a un mercato globale e a un'urbanizzazione espansa, si rovescia ne «l'apprestamento di difese e di meccanismi espulsivi a salvaguardia contro l'invasione del mondo "altro"». <sup>1</sup> Sempre più, di conseguenza, il concetto di straniero subisce spinte e contropunte contraddittorie, sino a divenire «stereotipo culturale, presente nella psicologia e nell'immaginario delle comunità umane [...], fortemente implicato (e per questo rigido) nei processi di costruzione dell'identità dei popoli, delle comunità etniche e in quelle nazionali». <sup>2</sup> Pregiudizi reiterati si depositano così su questa figura, sottoposta nello stesso tempo ad accelerazioni e variazioni semantico-ideologiche. Del resto, si tratta di dinamiche di lunga durata per un simile fantasma dell'immaginario, in qualche modo originario, che inizia già in natura, là dove l'animale marca il proprio territorio, pulsione presente pure nel mondo dell'infanzia. <sup>3</sup> Indubbia, in ogni caso, la potenzialità generativa nello straniero di costituirsi quale formidabile macchina narrativa, vedi Odisseo, che incanta i Feaci e la dolce Nausicaa, o Othello, che seduce la bianca Desdemona, entrambi grazie all'affabulazione enfaticizzata delle loro peripezie. In un certo senso, la storia della cultura vede l'oscillare del valore positivo e negativo conferito a questa figura, alternanza legata altresì alla dialettica tra strada e casa, tra incontro con l'altro e ostilità all'altro, tra apertura al mondo e gruppo chiuso. Lo straniero che arriva da fuori pertanto risulta di volta in volta arricchimento educativo o, all'opposto, traumatica minaccia. Lacerazione che in fondo può essere ricondotta alla dicotomia antropologica e sociologica tra comunità migranti e sedentarie. E la paura che suscita tale fantasma è legata al fatto che lo straniero introduce virtualmente cambiamenti entro una società tradizionale. Ma questa oscillazione è implicita pure nei termini che connotano tale stereotipo. Non si dimentichi in effetti che *hospes* e *hostis* presentano la medesima radice nell'indoeuropeo. <sup>4</sup> E si può aggiungere che la detta coppia sprigiona una luce fosca, un *fascinus*, nell'ambivalente accezione antica del termine, sempre pronto a rovesciare la disponibilità benevola nel suo opposto. <sup>5</sup> Eppure, se *hostis* indica insieme chi ospita e chi è ospitato, l'obbligo di ospitalità che spetta a entrambi i due ruoli dischiude in tale semantema l'ipotesi di un dio travestito. <sup>6</sup> Virtualità che trascina con sé ovviamente implicazioni erotiche, come testimoniano Enea alla corte di Didone, Teseo a Creta, Giasone nella Colchide, Medea a Corinto, tutti in grado di suscitare amori travolgenti. Tant'è vero che

la diffidenza verso lo straniero nutre e smuove (non sempre) forti curiosità sessuali, da qui la fascinazione indubbia esercitata dallo stesso, per quel misto di attrazione e mitizzazione circa la libertà dei costumi in ambiti diversi rispetto al territorio ospitante. Basti citare il monologo *La nuit juste avant les forêts* di Bernard-Marie Koltès del 1977. Qui il protagonista, un giovane straniero alla disperata ricerca di una stanza che lo ripari dalla notte sotto una pioggia devastante, nel suo ruminare appetiti ed emarginazioni, desideri e umiliazioni subite, attraverso l'invocazione di un compagno, costituisce un perfetto simulacro di tutto ciò, declinato però quale fantasia di abiezione.

Nel trattamento negativo della figura rientra di diritto *L'étranger* di Camus del '42, in cui lo straniero viene caratterizzato da anaffettività – si pensi al modo in cui il personaggio osserva ad esempio la morte della madre – così come da estraneità totale rispetto ai sentimenti e ai valori degli altri, da cui Meursault non si lascia condizionare, sino all'omicidio gratuito dell'arabo. Un'atonìa che determina innanzitutto lontananza da se stesso. In questo territorio entra, altresì, anche il moraviano *Gli indifferenti* del 1929. Si potrebbe inquadrare una simile variante nel concetto freudiano di *Unheimlichkeit*, magari secondo lo schema di Julia Kristeva. Qui lo straniero, in quanto sradicato e privo dell'identità originaria, spunta in noi stessi, facendo affiorare impulsi nascosti e debolezze.<sup>7</sup> Si rischia insomma di inabissarsi nel cuore di tenebra del proprio io, con valenze conradiane. Come dimostra Dioniso nelle *Baccanti euripidee*, contrastato con furia compulsiva dal malcapitato Penteo, che si rifiuta di riconoscerlo in quanto Dio, e si riduce poi a travestirsi in abiti muliebri per essere infine sbranato dalle donne, e dalla madre Agave per giunta. In compenso, lo straniero può essere valorizzato attraverso il mito del buon selvaggio, sulle orme di Montaigne,<sup>8</sup> e in tal caso ci si sposta verso l'idealizzazione arcadico-utopica della natura, mentre avanza il relativismo, smantellando il postulato etnocentrico, in funzione di una nuova razionalità. Si costruiscono allora polarità quali primitivismo *versus* civiltà, stato di natura dei selvaggi senza governo e senza proprietà privata *versus* gli ordinamenti sociali europei.<sup>9</sup> Connessa a tale riabilitazione, ecco poi la prospettiva straniata che lo straniero consente ogni volta che si intende contestare l'esistente. L'illuminismo conosce spesso tale mascheratura, dalle *Lettres persanes* di Montesquieu del 1721 ai severi forestieri nella scena goldoniana. Così, la parlata levantina seria di Isidoro che condanna le pratiche femminili dispendiose ne *Le donne di casa soa* del 1755, così il ricco Alì, disgustato dai castrati d'opera, ne *L'impresario delle Smirne* del 1759. Ritroviamo quest'occhio innocente e malizioso nell'orizzonte novecentesco, tra lo straniamento auspicato nella scena da Brecht e la categoria dell'*ostranenie* dei formalisti russi. Perché lo straniero, da sempre, è portatore di uno sguardo diverso e non integrato, alla lettera esotico. Se porta il caos nel micromondo statico e chiuso in sé, questo sradicato e senza patria manifesta pure istanze di verità. Ci obbliga infatti a confrontarci

con la percezione dell'altro, quasi a cogliere il proprio volto nell'occhio altrui, senza più le nostre abitudini, ossia gli automatismi narcisistici e autoprotettivi. Oppure, quale variante, è lo storico che si volge verso altri tempi, sino a rischiare la nostalgia per il passato, come ammoniva Descartes.<sup>10</sup> Porsi fuori, insomma, per vedere meglio e vedere nuovo.

La demonizzazione dello straniero inizia, come si sa, dai Greci, capaci di inventare un lemma che idealmente comprendesse quanti non condividevano la loro etnicità, e questo, per essere precisi, dopo le invasioni persiane, come attesta la già citata *Medea* euripidea, con tutta la sua minacciosa diversità. Il vocabolo escogitato, appunto βάρβαρος, rimanda ironicamente a un'origine orientale e fa risuonare, per «onomatopea imitativa e reduplicativa»,<sup>11</sup> chi comunica in un linguaggio non articolato, insomma un parlante eterofono, di conseguenza incomprensibile. Βάρβαρος finisce per coincidere con il non umano, con l'altro da sé con cui risulta impossibile entrare in relazione, condannabile pertanto nell'atto interlocutorio. Dunque, straniero è innanzitutto chi si esprime in una lingua diversa, vanificando in tal modo la fatica fatta da ognuno di noi per assimilare l'idioma materno, il vocabolario tanto vicino alla nostra animalità fisica, alle nostre radici. Opportuna, in questo snodo del discorso, la novella pirandelliana *Lontano* del 1902, in cui il marinaio norvegese Lars Cleen, che ha sposato Venerina, una ragazza siciliana di Porto Empedocle, si ritrova alla fine del racconto spaesato, specie nell'uso della parola. Una sorta di incubo per cui, rispetto agli altri esseri umani, «si meravigliava poi nel veder loro battere le palpebre, com'egli le batteva, e muovere le labbra, com'egli le moveva. Ma che dicevano?». <sup>12</sup> Suoni del corpo, alla stessa stregua di quelli più fisiologici, uguali, trans-culturali, e qui invece ben differenziati. Perché lo straniero, se cerca di adattarsi, di assorbire il paese nuovo in cui si insedia, viene subito tradito e identificato nella sua diversità dall'orribile accento che svela l'appartenenza a un'altra *phonè*. Anche Dante, nel canto XVII, vv. 55-60, del *Paradiso*, esibisce tale esperienza in termini desolanti e depressivi: «tu lascerai ogni cosa diletta». Esilio quale autentica ordalia, prova drammatica che seleziona, in termini darwiniani, la categoria.<sup>13</sup> L'idioma fuori dalla propria origine comporta una lingua tagliata, deprivata, sradicata, una lingua dell'infelicità, «minorata» che però può rovesciarsi in «lingua della verità», «lingua filosofica». <sup>14</sup> Questo il primo trauma di chi è costretto a lasciare la terra madre. È la tragedia di Babele, il passaggio in un al di là linguistico, di cui però un ebreo come George Steiner ci mostra i vantaggi, e insieme la fisiologica omologazione nei processi di comunicazione, verificata del resto nello scambio verbale con l'altro, entro il medesimo vocabolario.<sup>15</sup> Una disgrazia e una grazia nello stesso tempo, l'atto di tradurre e di tradursi, ciò che ripropone la medesima oscillazione di valore connessa al ruolo dello straniero. Naturalmente la dinamica non avviene mai alla pari, in quanto ci sono lingue egemoniche e lingue subalterne, in base all'andamento dell'economia, alla forza

dell'esercito, e, secondariamente, della cultura. Così, uno svizzero, extracomunitario proprio come un marocchino qualsiasi, non viene mai nominato in tal modo.

Ebbene, portato in scena, lo straniero rivela subito la propria diversità meglio che sulla carta, in quanto barbarismi fonici e solecismi espressivi vengono messi a nudo immediatamente. Di solito, la ribalta utilizza registri comici, ancora una volta facendo ridere di quel che si teme. Il caso di Angelo Beolco è esemplare in tal senso. Chiamato Ruzante dal nome del suo personaggio più celebre, Beolco si inquadra in un momento storico del teatro prima del teatro, in una fase laboratoriale in cui, di fatto, nulla appare definito. Non solo le poetiche e il pubblico, ma anche gli spazi e i tempi della rappresentazione non sono ancora canonizzati. Il periodo è quello della terza e quarta decade del Cinquecento, quando Beolco si afferma e arriva al culmine della carriera. Il suo teatro pone al centro la figura del contadino, nella variante del *brazente*, colui cioè che porta le barche da terra, messo traumaticamente a contatto con la Storia, ovvero con la guerra.

*Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo*, per esempio, allude proprio al terrore che incombe sulla Serenissima durante la Lega Santa e dopo la sconfitta di Agnadello, con i contadini costretti a inurbarsi, incalzati dall'impulso primario di scappare, di salvare la pelle. Arruolato a forza, il protagonista Ruzante inciampa in altre lingue, in uno scenario angoscioso con sangue e morti dovunque, e, una volta tornato a casa, esibisce una irreversibile diversità. Basti rammentare l'insistenza con cui il reduce, sempre nel *Parlamento*, e nel suo grottesco colloquio col compare Menato, rimasto nel proprio *habitat*, infila di continuo una frase quasi apotropaica: «s'a' fossè stò on' son stato io mi, a' no dissé cossí»,<sup>16</sup> a marcare la frattura simbolica subita. Ma è proprio il plurilinguismo la nota espressiva caratterizzante l'attore-autore pavano, condivisa sia con la commedia letteraria rinascimentale, sia con lo spettacolo popolare di quel tempo. Per quest'ultimo aspetto si veda il buffone di tenda, ovvero la recita di un monologo<sup>17</sup> dietro un siparietto, molto richiesta nel *menu* delle feste. Si tratta, in pratica, di un ventriloquo in grado di imitare diverse parlate: una vera e propria drammaturgia aperta, disarticolata, non chiusa in un'opera determinata, ma finalizzata a esaltarsi negli *impromptus*. L'interprete, mimetizzato dietro la cortina, si limita a cambiare voce e lingua, creando un gioco virtuosistico di sdoppiamenti e dissociazioni vertiginose, con un impatto irresistibile sul pubblico e straordinari esiti comici, sempre specchio della grande paura provocata dai vuoti comunicativi tra idiomi stranieri. E, tuttavia, tali sfasature vengono gestite in un clima festoso, spalmate democraticamente, senza interne gerarchie: viene a cadere la *koinè* autoritaria e quaresimale, centripeta e normativa, soppiantata da quella centrifuga e carnevalesca.<sup>18</sup> Il motivo scardinante è quello dell'*inversio ordinis*, topica generativa nell'immaginario ruzantino, ovvero del *roesso mondo*, che rimanda al moti-



vo del rovesciamento e dell'universalità di tale mutazione. L'attitudine anti-pedantesca insulta di continuo la lingua tecnica e il gergo, magari tramite ipercorrettismi e svarioni lessicali che fan precipitare un termine *elatus* nel territorio *plebeius* o *rusticus*. Frequenti risultano in tal senso le varietà idiomatiche nei copioni di Ruzante, basti osservare il *Bilora*, in cui i dialetti si articolano con precisi riferimenti alle effettive parlate storiche, dal bergamasco aspro e quasi teutonico del servo, al pavano del protagonista e della sua donna, al veneziano cittadino del vecchio Andronico (di grande complessità come di solito i *characters* ruzantini, aperti e contraddittori, prima del loro ridursi a fissità nelle maschere che ne derivano, come il *senex* libidinoso), destinato a morire sotto i colpi di Bilora stesso, ubriaco.

Ne *La Moscheta* ci imbattiamo in un quartetto di personaggi, oltre al villano del prologo<sup>19</sup> e a una vicina di scorcio. Il trio, inurbato nei sobborghi di Padova e costituito da Ruzante, Betia e dal loro compare Menato, legato da un disinvolto libertinismo rurale, viene completato dal soldato Tonin, con il quale il nucleo originario entra in collisione. A sua volta il dualismo pavano-bergamasco attiva il consueto gioco di intarsi fonici, specie nei frequenti alterchi, anche professionali, tra contadino e soldato, tra reciproche accuse di «villan» e «megiolaro»,<sup>20</sup> ovvero di 'porta-ceste'. E non si dimentichi che nel carattere del facchino, poi villano arruolato, si annidano indubbie premesse figurali del futuro Zanni, ovviamente privato del *côtè* burlesco che ancora virilizza il personaggio ruzantino.<sup>21</sup> Così pure le ripetute zuffe a distanza tra Ruzante e Tonin implicano scambi di accuse reciproche a base di «poltron» e «valent'omo»,<sup>22</sup> consentendo altresì smottamenti etologici tra i due, con imitazioni sfasate e palinodie comportamentali. L'uomo d'armi calcola e simula una codardia di comodo, pur di non trascendere e non pregiudicarsi il rapporto con la moglie del rivale. Dal canto suo, il contadino gioca a fare il «braoso», attratto dall'avversario, e si cimenta con l'asta in prove di aggressione (come fa il collega Bilora, non fermandosi però alla simulazione), mentre vagheggia e minaccia un suo improvvisato arruolamento personale, nei modi e nelle forme a lui più convenienti. Ma, sempre ne *La Moscheta*, la diversificazione di accenti e idiomi si intensifica attraverso la mimesi ipercorretta, precipitata in macchina buffonesca grazie alla recita operata dal povero Ruzante, che si traveste in un assemblaggio di ruoli forestieri – dallo studente napoletano al soldato di ventura spagnoleggiante –.<sup>23</sup> Siamo nella grande *mouse trap* del secondo atto. Il contadino, dietro il suggerimento dell'astuto Menato nei panni di un villico Iago, regista della scena metateatrale, vuole saggiare la fedeltà coniugale della consorte. Alle prese con una lingua altra, per rendere lo studente «de la Talia, pulitàn»,<sup>24</sup> e poi il soldato smargiasso e spagnoleggiante, assembla iperboli e ridondanze relative alle forme pronominali – «sapítilo perché no me cognosseti lo io mi?» –, tra la collocazione a sproposito del suffisso «-ano», la coniugazione del verbo alla terza plurale, assente nel veneto, e il morfema

«esse», a rendere la patina iberica. Da un lato allora «ben stàgano(...)ve pàreno(...) ve dégnano», e dall'altro «se volís essere las mias morosas, ve daranos de los dinaros». <sup>25</sup> Salvo poi scoprire puntualmente la leggerezza della moglie, ben disposta ad accogliere in casa per denaro il forestiere, perché nella guerra le virtù domestiche non sono più moneta corrente e spendibile.

È da notare che, grazie agli spagnolismi, questa messinscena linguistica pare prefigurare una delle future maschere in auge nell'imminente commedia dell'arte, ossia il Matamoro. Menato che, rispetto alla coppia dei suoi protetti, può vantare una condizione economica meno assillata dal bisogno, in quanto proprietario di «buò, vache, cavale, piègore, puorçi e scroe», <sup>26</sup> nel quinto atto costruisce un altro *play within play*. Escogita l'incredibile spaesamento del malcapitato Ruzante, riuscendo ad allontanarlo da casa e a bastonarlo fino a tramortirlo, salvo poi organizzare una pace armata tra i contendenti e a godersi la donna. Ma la citata moltiplicazione degli idiomi in Ruzante, <sup>27</sup> relativa sia a cifre stilistiche che a vocabolari effettivi ospitati nella commedia, consegna agli scenari frenetici delle maschere, egemoniche per almeno due secoli in Europa, la compresenza tra lessico alto e serio degli innamorati e il suo rovescio puntuale nel vocabolario fisiologico e triviale dei servi, cioè uno scarto idiomatologico e comportamentale tra due mondi. Il fatto è che, da rispecchiamento del reale e della Storia (basti tenere a mente l'internazionalizzazione di una città come Venezia nel Rinascimento, simile alla New York o alla Londra di oggi), tale struttura si fa sempre più meccanismo codificato e astratto, macchina del comico e dell'equivoco. Inevitabile dunque la riforma goldoniana, tesa a prosciugare via via il plurilinguismo nella sua riforma, nella quale tuttavia permangono tracce consistenti di equivoci e zuffe lessicali tra allofoni. Così opera, ad esempio, il finto armeno dell'Arlecchino burlesco ne *La famiglia dell'antiquario* del 1750, che inventa un suo esotismo maccheronico, quasi un involontario omaggio al gioco de *La Moscheta*, un arzigogolo al solito farcito di stilemi finto aulici che precipitano nello scatologico, per depredare il nobile Anselmo, collocato per prudenza nella lontana Palermo con una tecnica consolidata che rimanda agli ipercorrettismi deliranti nello schema Salomone-Marcolfo della memoria carnevalesca. La formazione dello stato unitario e poi il fascismo, con la persecuzione delle compagnie dialettali, completano l'opera, scardinando l'attore-autore in vernacolo grazie alla introduzione della regia e al primato conferito alla drammaturgia in lingua. Spariscono così sia i copioni in dialetto, sia soprattutto le parlate multiple, la Babele democratica, lo straniero in scena. Questo per oltre un secolo. Poi, alla fine del secondo millennio, qualcosa si muove e preme per tornare all'antico, se ci riferiamo al contesto italiano.

Nella produzione contemporanea, una simile stratificazione interregionale si ritrova in *Passione* della torinese Laura Curino, datata 1995. Qui, nella storia del proprio apprendistato teatrale secondo la prospettiva

dell'adolescente alle prese con la Storia grande,<sup>28</sup> la *performer* drammaturga riproduce con sobrie varianti foniche un'articolazione di accenti, inghiottendo quasi in se stessa, e poi rendendo con agilità irresistibile, veneto e romagnolo, napoletano e toscano, pugliese e siciliano nella scena delle *Supplenti*. Sul piano internazionale, la Babele rispunta nella scrittura di un poeta che sembra richiedere più che mai l'oralità di una pronuncia teatrale. Si tratta di Andrea Zanzotto, il quale nel suo *Filò*, testo sollecitato come partitura sonora nel 1976 per *Casanova* di Fellini, realizza l'assunto di Luigi Meneghello secondo cui il dialetto può, a volte, rendere nelle traduzioni anche i grandi testi tragici o romantici.<sup>29</sup> Il montaggio filmico presenta all'inizio, assiepata a ridosso di uno stilizzato Ponte di Rialto, una folla assieme alle autorità e al doge, nel tipico interclassismo festivo della Serenissima. Si tratta però di un rito fascinoso e notturno, bello e terrificante allo stesso tempo, per l'apparizione di un'icona medusea che sorge dalle acque del Canal Grande. È, questa, la testa di un'orca enigmatica, gigantesca e nera, nume lagunare e madre mediterranea. Poi però si spezzano i pali, si strappano le funi, e il feticcio scompare nelle acque, inabissandosi tra le vane orazioni dei presenti, da un lato implorazioni gementi e dall'altro imprecazioni beffarde e scatologiche. Zanzotto rispolvera per l'occasione il suo *petèl*, ossia un idioma regressivo, il *vecio parlar* che, alla ricerca di una *glossa* originaria, mescola lalismo fiabesco, nenie arcaiche, sequenze tecnico-gergali, citazioni colte, intrusioni materiche tardo poundiane e intuizioni junghiane sulla persistenza degli archetipi primari. Nel coro poliglotta, nella delirante polifonia che commenta la visione e la sua successiva dissolvenza, l'autore ha modo così di riversare un lessico inzuppato di latte e invaso dal fango, là dove l'io si annulla e con lui svaniscono le distinzioni spazio-temporali e la razionalità storicizzante. I suoni concitati, quasi canto lamentoso intorno a un parto bramato/temuto, paiono richiamare il sabba frenetico con cui Dario Fo, nel monologo plurale del *Mistero buffo*, presentava sette anni prima la sua *Resurrezione di Lazzaro*. Vi si riscontra, infatti, proprio il Carnevale, con il vocabolario centrifugato, ancora una volta il babelico Fontego lagunare, il caos grottesco dell'evento numinoso rivissuto in chiave popolare, come se a dettare questo Vangelo apocrifo fosse lo sproloquio di uno Zanni ebbro e irrituale. In questa maniera si conferma il recupero alto del dialetto in funzione dell'estro poetico, fuori da qualsiasi bozzettismo o intermezzo comico, mentre una scrittura più che mai preziosa si rovescia nell'estro e nel disordine vitalissimo di un corpo in scena.

Se il più importante uomo di teatro della scena occidentale, Shakespeare, inventaria quattro figure di straniero, ossia la donna, l'ebreo, il moro e il selvaggio,<sup>30</sup> quello che qui interessa è l'ebreo dissociato tra un nomadismo incessante, quasi per il bisogno di «essere altrove»,<sup>31</sup> e il tentativo reiterato di farsi assimilare in una determinata realtà culturale e linguistica. Straniero-ebreo-eretico-marginale diviene allora un volano per i motori dello sviluppo

capitalistico moderno, assumendo sempre più rilievo nel suo decollo.<sup>32</sup> È lui a saggiare l'effettiva apertura o meno delle società in cui cerca di penetrare, è lui a verificarne sulla propria pelle il grado di tolleranza:

il senso di sicurezza o la paura verso l'altro sono l'espressione della fiducia che una comunità ha in se stessa. Se si crede nella propria capacità di integrare altri individui al proprio interno, si ha un atteggiamento di apertura verso lo straniero, non si teme la sua cultura.<sup>33</sup>

Tanto più che parte del territorio degli Usa «è stata colonizzata da pellegrini inglesi alla ricerca di libertà religiosa», così come lo sviluppo economico è stato realizzato «grazie anche a consistenti flussi di manodopera nera comprata sul mercato degli schiavi fiorenti per secoli tra le due sponde dell'Atlantico».<sup>34</sup> Da un lato, pertanto, ipertrofia della razionalità, sprigionata «solo se si è estranei gli uni agli altri», dall'altro la mobilità quale apertura all'esperienza.<sup>35</sup> Ed è proprio l'ebreo a mostrarsi incapace di metter radici. La sua estraneità si traduce nell'ambivalenza riguardo allo spazio, perché «la distanza nel rapporto significa che il soggetto vicino è lontano, mentre l'essere straniero significa che il soggetto lontano è vicino».<sup>36</sup> Essendo vicino-lontano, l'ebreo «non è riconosciuto come un individuo, ma come il membro di un tipo, di una classe, come l'elemento che è costantemente sospeso sul limite, che è fuori e di fronte».<sup>37</sup> Una volta emigrato, l'ebreo, il primo cosmopolita e cittadino del mondo, si emancipa dal suo vecchio *habitat* e, privo di legami com'è col nuovo mondo che l'accoglie anche con asprezza, nella ricerca iniziale di assimilazione non può che attivarsi lungo due traiettorie, ovvero «la secolarizzazione della società e l'individualizzazione dell'individuo».<sup>38</sup> Non basta: in quanto uomo marginale, secolarizzato e cosmopolita, l'ebreo-straniero è anche e soprattutto «individuo metropolitano», che anticipa «le relazioni di estraneità esistenti tra gli uomini della modernità».<sup>39</sup>

Qui si aggancia la contraddizione oggettiva, o meglio la mimetizzazione operata in tal senso da Harold Pinter nel presentare la staticità esasperata del nucleo familistico – con la casa che appare quale *bara-bunker* e il condominio quale *lager* traslato – in *The room* al debutto nel 1960. La stanza, vera protagonista del *play*, è proprio lo spazio vitale per sopravvivere rispetto al mondo esterno, pericoloso e violento, in uno scenario quasi da *Day after*. Tanto più viene accentuato il lato ornamentale e *cosy* del luogo, tanto più si infittiscono fuori i segnali della minaccia, quasi come nella polarità simbolica del dramma ibseniano tra salottino elegante e fiordo esterno, con apocalissi naturali che incombono sui personaggi ignari di tale rischio. Nell'opera pinteriana l'ebraismo appare di sbieco, obliquamente,<sup>40</sup> nel riferimento alla vecchia madre morta del padrone del caseggiato («my mum was a Jewess»)<sup>41</sup>. Al centro

del copione, la coppia composta dalla sessantenne Rose Hudd e dal marito cinquantenne (sfasatura anagrafica significativa), Bert camionista che esce anche nelle notti ghiacciate con il suo *van*, personaggio muto per lo più, tranne che nel furibondo finale, occupa l'appartamento con l'orgoglio di chi non fa che ribadire la propria tranquilla esistenza. Una vita regolata dal rito del tè, dalla cena preparata al marito, in un appagante ménage crepuscolare. In uno sclerotico e raggelante *milieu* del genere nessuno disturba né è disturbato: «and we're not bothered. And nobody bothers us».42 E più avanti lo stesso concetto viene ribadito: «we're very quiet. We keep ourselves to ourselves. I never interfere. I mean, why should I? We've got our room. We don't bother anyone else. That's the way it should be».43 Ma la quiete è ben presto incrinata dal sospetto che in basso ci siano dei nuovi inquilini, «maybe they're foreigners».44 Freddo fuori e dentro, e l'umidità che sale, scrostando e facendo cadere l'intonaco dal *basement*. Basta un battere alla porta per far trasalire. È l'antica paura dell'ebreo di cui parla Sholem Aleichem nel suo canonico dramma *It's Hard To Be A Jew* del 1915. Il condominio, però, veniamo informati, è pieno di inquilini «all sorts».45 Una seconda coppia, Mr e Mrs Sands, venuta a cercare dei locali, pretende che quello occupato dagli Hudd vada considerato libero, almeno secondo quanto riferito da una voce misteriosa del *basement*. Così si scatena un'autentica *struggle for life*. Poi, dalle viscere del caseggiato arriva Riley, un cieco e nero, a riferire a Rose di un padre che la cerca, mentre lei non intende frequentare gente di «another district».46 Emerge così una condizione di estraneità in se stessi, in chiave onirica. E intanto la lingua spezzata, paratattica di Pinter, scarnificata tra ellissi e spezzature, ruota attorno al rifiuto compulsivo della donna. L'incontro-scontro, segnato pure dal diverso nome che Riley le attribuisce, Sal e non Rose, sembra vanificare il processo di assimilazione e di integrazione operato dalla donna. A un tratto, per nulla motivato dalle battute precedenti, Rose comincia a toccare gli occhi, la testa, le tempie di Riley, quasi a compiere una ricognizione corporale, un moto di identificazione, o come rispondendo al ritorno inopinato di un antico desiderio. Nel brusco congedo del *play* spunta Bert a parlare, descrivendo la corsa del suo *van* nella notte buia e gelata. Quindi si siede davanti al nero, salvo poi, con uno scatto imprevisto, farlo cadere e sbattergli più volte la testa sulla stufa, possibile ricordo traslato delle camere a gas. Rose intanto si copre gli occhi e mormora attonita tre volte «I can't see», come se fosse lei ora ad essere cieca. Infine il *blackout*, con il sipario che cala sinistro lasciando aperti tutti gli interrogativi.

Antonio Tarantino, nato nel 1938 e dunque quasi coetaneo di Pinter, che è del 1930, arrivato tardi al teatro dalla pittura alla fine del secolo scorso, diviene presto il rappresentante di punta della nuova drammaturgia italiana, caratterizzata da una lingua bloccata su di una campionatura ossessiva di metafore ripetitive. Un gergo da strada esalta il mondo dei *clochard* metropolita-

ni, nella loro esibita, reciproca aggressività. E intanto costoro vengono assurti a eroi del sottosuolo attraverso una parola impotente e onnipotente, che segna la loro laica *via crucis*. Si aggiunge, altresì, un costante sottotesto mitico, prelevato dalla tradizione evangelica, quale ombra grottesca dietro vicende proletarie. Una passionalità elementare, con influssi vari, da Elsa Morante, a Sandro Penna, allo stesso Giovanni Testori, per l'insistita somiglianza tra questi *paria* umani e le figure della storia di Cristo. In *Stranieri*, presentato nel 2000, Tarantino riutilizza a modo suo *The room*. Stavolta è saltata la coppia, perché l'uomo, vedovo solitario, snocciola un paranoico monologo, di forte impronta bernhardiana. La lingua, seguendo i moduli cari al commediografo, impasta varie parlate, come la minaccia di ricorrere alle forze dell'ordine resa con «Polis Polis | Polizei | Spazieren | Foera d'le bale».<sup>47</sup> Questo flusso da *blank verse* viene spaziato verticalmente senza sintassi e punteggiatura, contrapposto alla prosa dei morti, salvo poi omologarsi al loro standard nel finale, non appena i due mondi vengono a collidere. Ma, nella buia vicenda condominiale, l'estraneità è divenuta ormai intra-familiare, in quanto il vecchio sclerotico, alle prese col catetere e barricato dentro il proprio appartamento, simile a una bara, non riconosce come parenti la moglie e il figlio, tornati dall'al di là a reclamare un contatto. All'inizio, l'uomo grida di non volere aprire a nessuno, invitando i due a rivolgersi alla vicina che «non paga il condominio»,<sup>48</sup> dato che il «via vai su e giù per le scale di sconosciuti»<sup>49</sup> gli crea ansia. Li accusa altresì di parlare arabo, allertando difese contro il mondo esterno tipo «mettiamo che fuori dalla porta ci siano degli stranieri che vogliono entrare di prepotenza, magari per rapinarmi – ma io c'ho la cassaforte a muro».<sup>50</sup> E una volta «inchiodate le finestre blindato l'ingresso e le tapparelle – le tapparelle con tutti i chiavistelli che il fabbro mi ha messo su, io sono salvo».<sup>51</sup> Da Pinter, la bizzarra creatura preleva pure il panico di essere schiodato dalla propria stanza-rifugio, perdendo magari «l'usu capione» (altro barbarismo lessicale), per cui, «se loro fanno tanto a entrare si piazzano, aprono il frigo, si infilano nel mio letto, si mettono addosso la mia roba», e «se tu stai in un posto per trent'anni di fila, quel posto, alloggio o casa o giardino, diventa tuo».<sup>52</sup> Ci informa anche del suo passato, confondendo però i tempi, coniugandoli ancora al presente. Veniamo infatti a sapere che è stato commerciante di bilance affettatrici, da lui truccate nel peso, che ha preso la tessera socialdemocratica per opportunismo ideologico, che ha avuto un figlio, spesso picchiato, forse per differenza culturale (il ragazzo s'è laureato in filosofia), e ancora che di notte guarda le donne nude in televisione, assicurando però di restare impassibile. In più, illustra il suo totale, disincantato antifamilismo contro il figlio fuggito a Roma, contro la nuora e la moglie, bella solo sul letto di morte, e la domestica straniera, magari incinta col fidanzato che gli beve i liquori. Una sorta di alzheimer sentimentale e cognitivo scuote dalle fondamenta lo spazio della *privacy*. Nondimeno, questa mimesi sociologica di uno spaccato naturalistico

nella realtà piccolo borghese del Nord Italia si tinge di colori neogotici, perché i congiunti (lo scopriamo a poco a poco) sono appunto defunti, stranieri nel senso metafisico della parola. Dialogo più che mai tra sordi, allora, gestito con ritmi vaudevilleschi, in una leggerezza a volte macabra, vedi ad esempio la descrizione del disfacimento dei corpi: «quello non ha neanche più le gengive e neppure più le labbra, e lasciamo pur stare l'aspetto generale della persona, che la dieta è la dieta, ma presentarsi così, nemmeno pelle e ossa, ma solo ossa». <sup>53</sup> A metà del montaggio, però, i due morti riescono a penetrare nel bunker, rivelandosi quali *revenants* venuti a portarlo via nel viaggio annichilente, refo di una sonata di fantasmi strindberghiani, testardi e inflessibili. Quasi a prepararsi in tal senso, l'uomo si traveste da donna, si fa suo doppio (con qualche citazione da *Orgia* di Pasolini) e, in quanto *en travesti*, ne affetta la parlata, dizionario straniero che coniuga i verbi all'infinito, in una regressione culturale. Eccolo allora mormorare «Andare fuori | Essere bella giornata | Se piovere | Noi europei | Avere ombrelli», <sup>54</sup> oppure «Mio marito | Essere uno bravo | Zone erogene nessuna | Zero | Che ci voleva l'indiano | Quello che col piffero | Fa uscire il serpente», <sup>55</sup> tra pesanti allusioni alla miseria sessuale della coppia. Una volta entrati in casa (il figlio aveva le chiavi), la donna nota che il Padre «ci sta fissando», <sup>56</sup> e che indossa il suo stesso abito. Provano a calmarlo, «non è vero che gli stranieri ti vogliono uccidere», mentre lui ribatte: «pensavo addirittura che eravate due stranieri», e il figlio ribadisce: «noi non siamo stranieri». Intanto lo vestono, gli infilano la camicia e lei gli toglie l'anello, nel ricordo pallido della Nora ibseniana, per cui «siamo sciolti, per sempre». <sup>57</sup> Ma il senso del tutto va ricercato nell'universalizzazione della estraneità che arriva fin dentro la casa, fin dentro noi stessi.

#### NOTE

1. Domenichelli 1997, XLIV.
2. Ceserani 1997, 311.
3. Bisogna aspettare, almeno in ambito italiano, Ceserani – Domenichelli – Fasano 2007, 2382-2391.
4. Cf. Benveniste 1976, 272 e sgg. Questo fa sì che l'ospite e il nemico risultino uniti «dalla comune relazione di scambio e reciprocità» (Bodei 1997, 4).
5. Fasano 1997a, LVIII.
6. Ad esempio, l'Odisseo omerico, che ricorda nei suoi approdi a lidi sconosciuti «la sacralità dell'ospite straniero, sacro anche perché può celare un dio travestito» (cf. Marcialis 1997, 20). Per gli aspetti sinistri di tale stereotipo, cf. Perutelli 1997, 331-337.
7. Cf. Kristeva 1988. Ma la studiosa bulgara riprende il motivo dei processi psichici vissuti dall'emigrante anche sotto forma di *thriller* metafisico nel romanzo *Meurtre à Byzance* (cf. Kristeva 2004).
8. Cf. Fasano 1997b, su cui pure Greenblatt 1992. Del resto, anche la tradizione ebraico-cristiana universalizza la condizione dello straniero, in quanto ogni uomo sulla terra di Dio è solo di passaggio (cf. Ceserani – Domenichelli – Fasano 2007, 2384-2385).

9. Fasano 1997b, 470; Romeo 1989, 58.
10. Per Descartes, tre figure dello straniero appaiono in tal senso, chi assume attivamente lo sguardo dell'altro per mettere in crisi le proprie convinzioni, quindi l'estraneità soggettiva, subita, dello sradicato, e infine quella dello storico. Nel *Discours de la Méthode*, è il filosofo, dunque, che si costituisce proprio in quanto assume uno sguardo straniante (cf. Marcialis 1997, 19).
11. Ceserani 1997, 319.
12. Pirandello 1985, 957.
13. Domenichelli 1997, XXXIV.
14. Domenichelli 1997, XXXI.
15. Cf. Steiner 1975.
16. Cf. Ruzante 1967, 519. Questa è la prima emersione di una domanda retorica poi riproposta di continuo dal personaggio.
17. Si pensi a figure come Domenego Taiacalze o a Zuan Polo, da cui Ruzante preleva alcuni lazzi, vedi l'autoferirsi simulando l'aggressione, o l'uso reiterato dei soliloqui, come avviene spesso ne *La Moscheta*, l'opera più organica e riuscita di Beolco. Si tratta di arie, in termini di melodramma, da cui poi verranno, attraverso un processo controverso, i lazzi della commedia dell'arte. Sul genere e sui repertori del buffone di tenda, cf. Vianello 2005, 87-117.
18. Ovviamente, il riferimento d'obbligo va agli studi di Michail Bachtin sulle tipologie del comico carnevalesco, e al suo canonico (edito, dopo una travagliata gestazione, solo nel 1965): *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, specie alle pp. 198-365 nell'edizione francese del 1970 (cf. Bakhtine 1970; cf. anche Puppa 1987, 149-179).
19. Mi riferisco al prologo a stampa, che differisce da quello marcianteo e veronese. Su *La Moscheta*, indispensabile la recente edizione critica a cura di D'Onghia (cf. Ruzante 2010).
20. Cf. specie la scena terza del quarto atto. Sul significato di "megiolaro" in quanto 'porta ceste', cf. L. Zorzi in *Note a Ruzante* 1967, 1372-1373.
21. Sulla contrapposizione tra Ruzante e la commedia dell'arte, in garbata polemica con le tesi svalutanti di Zorzi nei riguardi del sistema complessivo degli scenari, cf. Taviani 1985, 73-81.
22. Ruzante 1967, 649. Significativo il fatto che entrambi i personaggi sono convinti che l'altro di fatto non lavori.
23. Sulla confusione tra le due lingue, cf. L. Zorzi in *Note a Ruzante* 1967, 1405.
24. Ruzante 1967, 619.
25. Ruzante 1967, 619.
26. Ruzante 1967, 591.
27. Utile, a tale proposito, Paccagnella 1998, 129-148.
28. Del resto, la stessa Curino 1998 mostra come la recente schiera dei narratori monologanti, da Paolini a Celestini, ostenti precise ambizioni di scrittura, puntando spesso alla stampa dei propri copioni, magari agevolati in ciò da una indubbia strategia editoriale (si pensi all'Einaudi, pronta a pubblicare dvd dello spettacolo e copione). Ovviamente, si tratta più che mai di una formalizzazione dopo la messinscena, di cui il testo fornisce un'eco riduttiva e in qualche modo provvisoria, nella dialettica tra scrittura "oralizzante" e oralità che si fa scrittura (cf. Guzzini 2005, 22-26 e anche, più in generale, Stefanelli 2006). Perché tra testo scenico, oggi controllabile tramite registrazione elettronica, e testo a stampa si intrecciano di solito compromessi vari sul piano linguistico, di volta in volta orientati ad agevolare o ostacolare la ricezione di una sala allofona. Per il caso esemplare di *Mistero Buffo* di Fo e la stratificazione successiva di



- inserti di varia estrazione dialettale rispetto al ceppo padano-veneto dell'esordio nel '69, cf. Barsotti 2007, 209 e sgg. Più in generale sulla mappatura del soliloquio teatrale, cf. Puppa 2010.
29. Cf. Zanzotto 1999 e Meneghello 2002, 88-119 per quanto riguarda la traduzione di passi dall'*Hamlet* (*Hamlet di Sèspir*); 127-129 per il *Macbeth* (*Frammenti da Sèspir*, in appendice al volumetto).
  30. Cf. Deidda 1997, 497-511. Deidda ricava tali categorie da Fiedler 1979, cui aggiunge le figure del malinconico e del mago.
  31. Fink 1997, 139.
  32. Cotesta 2002, 9-14.
  33. Cotesta 2002, 5.
  34. Cotesta 2002, 3.
  35. Cotesta 2002, 14.
  36. Cotesta 2002, 16.
  37. Cotesta 2002, 21.
  38. Cotesta 2002, 25.
  39. Cotesta 2002, 29.
  40. Harold Boom ha parlato, a proposito del teatro di Pinter, di una Shoah nascosta (cf. Pinter 1987, 1). Travestimenti e mascherature che ricordano un po' il film *Lo squalo* di Spielberg (cf. pure Calimani 1985).
  41. Pinter 1968, 99.
  42. Pinter 1968, 93.
  43. Pinter 1968, 105. E, poco oltre, è sempre Rose che insiste, rivolta a Mr Kidd: «I don't know anybody. We're quiet here. We've just moved into this district» (Pinter 1968, 111). E infine ribadisce disperata, questa volta parlando con il cieco Riley: «we're settled down here, cosy, quiet» (Pinter 1968, 113).
  44. Pinter 1968, 93.
  45. Pinter 1968, 99.
  46. Pinter 1968, 111.
  47. Tarantino 2006, 21.
  48. Tarantino 2006, 17.
  49. Tarantino 2006, 39.
  50. Tarantino 2006, 50.
  51. Tarantino 2006, 39.
  52. Tarantino 2006, 51.
  53. Tarantino 2006, 34.
  54. Tarantino 2006, 47-48.
  55. Tarantino 2006, 52.
  56. Tarantino 2006, 57.
  57. Tarantino 2006, 61.

## BIBLIOGRAFIA

- Bakhtine 1970 = M.M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par A. Robel, Gallimard, Paris 1970.
- Barsotti 2007 = A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.

- Benveniste 1976 = E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. 1, *Economia, parentela, società*, trad. it. di M.A. Liborio, Einaudi, Torino 1976.
- Bodei 1997 = R. Bodei, *L'altro tra noi*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 1, Bulzoni, Roma 1997, pp. 3-16.
- Calendoli – Vellucci 1987 = *Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 26-28 maggio 1983), a cura di G. Calendoli – G. Vellucci, Corbo e Fiore, Venezia 1987.
- Calimani 1985 = D. Calimani, *Radici sepolte. Il teatro di Harold Pinter*, Olschki, Firenze 1985.
- Ceserani 1997 = R. Ceserani, *Sulle orme dello straniero: frammenti di ricerca e problemi di metodo*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 2, pp. 303-330.
- Ceserani – Domenichelli – Fasano 2007 = R. Ceserani – M. Domenichelli – P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, vol. 3, Utet, Torino 2007.
- Cotesta 2002 = V. Cotesta, *Pluralismo culturale e immagini dell'Altro nella società globale*, Laterza, Roma – Bari 2002.
- Curino 1998 = L. Curino, *Passione*, a cura di R. Tarasco – G. Vacis, Interlinea, Novara 1998.
- Deidda 1997 = A. Deidda, *The Devil's Part. Lo straniero nei drammi shakespeariani*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 2, pp. 497-511.
- Domenichelli 1997 = M. Domenichelli, *Pensiero straniero*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 1, pp. XXV-XLIX.
- Domenichelli – Fasano 1997 = *Lo straniero. Atti del Convegno di Studi* (Cagliari, 16-19 novembre 1994), a cura di M. Domenichelli – P. Fasano, 2 voll., Bulzoni, Roma 1997.
- Fasano 1997a = P. Fasano, *Il racconto dello straniero*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 1, pp. LI-LXIX.
- Fasano 1997b = P. Fasano, *Montaigne e il "selvaggio": un'apologia senza mito*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 2, pp. 463-481.
- Fiedler 1979 = L.A. Fiedler, *The Stranger in Shakespeare*, Stein and Day, New York 1972, trad. it. di A. Donati – A. Rizzardi, Argalia, Urbino 1979.
- Fink 1997 = G. Fink, *Stranieri nella terra promessa: Israele nel romanzo ebraico-americano*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 1, pp. 135-147.
- Greenblatt 1992 = S. Greenblatt, *Marvellous Possessions: the Wonder of the New World*, University of Chicago Press, Chicago 1992.
- Guccini 2005 = *La bottega dei narratori*, a cura di G. Guccini, Audino, Roma 2005.
- Kristeva 1988 = J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, Paris 1988.
- Kristeva 2004 = J. Kristeva, *Meurtre à Byzance*, Fayard, Paris 2004.
- Marcialis 1997 = M.T. Marcialis, «...Quando si impiega troppo tempo a viaggiare, si diventa alla fine stranieri nel proprio paese». *Figure dell'estraneità da Platone a Benjamin*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 1, pp. 17-30.
- Meneghello 2002 = L. Meneghello, *Trapianti: dall'inglese al vicentino*, Rizzoli, Milano 2002.
- Paccagnella 1998 = I. Paccagnella, *Il plurilinguismo di Ruzante*, "Quaderni veneti" 27-28, 1998, pp. 129-148.
- Perutelli 1997 = A. Perutelli, *Il tema del perfidus hospes nella poesia erotica antica*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 2, pp. 331-337.
- Pinter 1968 = H. Pinter, *The Birthday Party. The Room. Two plays*, Grove Press, New York 1968.
- Pinter 1987 = H. Pinter, *Harold Pinter*, edited and with an introduction by H. Bloom, Chelsea House, New York – Philadelphia 1987.

Pirandello 1985 = L. Pirandello, *Novelle per un anno*, 2 voll., a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1985.

Puppa 1987 = P. Puppa, *Il contadino di Ruzante tra "foire" carnevalesca e maschera sociale*, in Calendoli – Vellucci 1987, pp. 149-179.

Puppa 2010 = P. Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma 2010.

Romeo 1989 = R. Romeo, *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, Laterza, Roma – Bari 1989.

Ruzante 1967 = Ruzante, *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Einaudi, Torino 1967.

Ruzante 2010 = Ruzante, *Moschetta*. Edizione critica e commento di S. D'Onghia, Marsilio, Venezia 2010.

Stefanelli 2006 = S. Stefanelli, *Va in scena l'italiano. La lingua del teatro tra Ottocento e Novecento*, Cesati, Firenze 2006.

Steiner 1975 = G. Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford 1975.

Tarantino 2006 = A. Tarantino, *La casa di Ramallah e altre conversazioni*, introduzione di F. Quadri, Ubulibri, Milano 2006.

Taviani 1985 = F. Taviani, *Una pagina sulla Commedia dell'Arte*, "Quaderni di Teatro" 27, 1985, pp. 73-81.

Vianello 2005 = D. Vianello, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Bulzoni, Roma 2005.

Zanzotto 1999 = A. Zanzotto, *Filò*, in *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Del Bianco – G.M. Villalta, Mondadori, Milano 1999, pp. 461-545.

Paolo Puppa

Università "Ca' Foscari" di Venezia

puppa@unive.it

## ABSTRACT

Starting from Pirandello's short story *Lontano* (1902) this essay focuses on the various, contradictory implications for the grace/disgrace of Babel. The analysis is supported by emblematic figures in the literary and theatrical memory about linguistic exile, from the myth of the noble savage to *The Room* by Pinter and to *Foreigners* by Antonio Tarantino. Nevertheless, in the history of the stage there are some periods when this suffering becomes a source of joy for the audience, like the multi-linguistic strength of the "commedia dell'arte", and the performative body which overcome the limits of the verbal communication.