



HOSPITALITY & HOSTILITY

IN THE MULTILINGUAL
GLOBAL VILLAGE

Kathleen Thorpe | Anette Horn | Alida Poeti | Véronique Tadjó

Editors

TABLE OF CONTENTS

List of contributors	i
Editorial	1

Part I

Hospitality & Hostility in a Global Society: Theoretical Views

Hostile friends and hospitable enemies	7
<i>Peter Horn</i>	
La mondialisation « elliptique » de Derrida à la faveur d'un jeu de mots: 9/11 et Internet	21
<i>Jaco Alant</i>	
Lingua, Traduzione e Ospitalità nel Pensiero di Jacques Derrida	37
<i>Patrizia Cecala</i>	

Part 2

Hospitality & Hostility in Societies Through the Ages

L'hospitalité et l'hostilité dans les Apophthèmes des Pères du désert Égyptien	49
<i>Cristina Drahta</i>	
Prekäre Gastfreundschaft. Reisende und ihre Begegnungen mit dem Fremden in Hochmittelalter und Gegenwart	61
<i>Mareike Brlečić Layer</i>	
Empires and missions in Latin America: Two 18th century interpretations	73
<i>Franco Arato</i>	
Cosmopolitanism and its discontents: Hospitality and xenophobia in the multilingual global village	87
<i>Anette Horn</i>	
Stranieri in Scena	101
<i>Paolo Puppa</i>	

STRANIERI IN SCENA

PAOLO PUPPA

University Ca' Foscari (Venice)

gi i processi di un'economia universale-omologante e l'urbanizzazione espansa
riscono fenomeni esplosivi di meticciato, e scatenano problemi relativi
evento di società multietniche e multiculturali. Per cui "al processo invasivo
coloniale del mercato globale si accompagna ovviamente l'apprestamento
difese e di meccanismi espulsivi a salvaguardia contro l'invasione del mondo
o".¹ Sempre più, di conseguenza, il concetto di straniero subisce spinte e
tropinte contraddittorie, sino a divenire "stereotipo culturale, presente nella
ologia e nell'immaginario delle comunità umane [...] fortemente implicato (e
questo rigido) nei processi di costruzione dell'identità dei popoli, delle comunità
iche e in quelle nazionali".² Stereotipi antichi, certo, pregiudizi di lunga durata
epositano su questa figura, sottoposti nello stesso tempo ad accelerazioni e
azioni semantico-ideologiche. Del resto si tratta di dinamiche di lunga durata
un simile fantasma dell'immaginario, in qualche modo originario, presente già
atura, nel mondo animale, là dove viene marcato il territorio, pulsione presente
e nel mondo dell'infanzia.³ Indubbia, in ogni caso, la potenzialità generativa nello
niero di costituirsi quale formidabile macchina narrativa, si consideri *Othello*
a sua arte seduttiva nei riguardi di una donna bianca grazie all'affabulazione
itizzata delle peripezie personali. In un certo senso, la storia della cultura vede
cillare del valore positivo e negativo conferito alla figura stessa dello straniero,
rnanza legata altresì alla dialettica tra strada e casa, tra incontro coll'altro e
isura all'altro, tra apertura al mondo e comunità chiusa. Si pensi da un lato
febbre arditesca-futurista poi confluita, sia pure sotto nuove vesti politiche,
'68 e dall'altro al simbolismo pascoliano col mito struggente della *demeure*. Lo
niero che arriva da fuori è di volta in volta arricchimento educativo o all'opposto

fr. Domenichelli, in Domenichelli-Fasano, (1):XLIV.

fr. Ceserani, *ibid.*, (2):311.

ondimeno, nei dizionari topici, poco spazio occupa il motivo dello *stranger*, dell'*outsider*: cfr.
meno Demougín e Seigneuret.

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 può essere letta quale in antitesi alla tipologia del romanzo picaresco e d'avventura,⁴ ovvero un movimento che riconduce dal fuori al dentro e non viceversa. Inoltre "l'esigenza di alterazione si intreccia inestricabilmente a quella di identificazione: identità e alterità sono dimensioni costitutive del 'noi'".⁵ E questo avviene in quanto lo straniero introduce virtualmente cambiamenti entro una società tradizionale. Ma l'ambivalenza è implicita pure nei termini che connotano tale stereotipo. Non si dimentichi in effetti che *hospes* e *hostis* presentano la medesima radice nell'indoeuropeo.⁶ E si può aggiungere che nella detta coppia "l'area semantica dello straniero sembra sempre percorsa da questa aura maligna, da una sorta di tendenza cancerogena che fa evolvere i significati benigni (ospitalità, disponibilità amichevole) o quanto meno neutri (costituzione di un rapporto con l'altro) verso sensi di incombente nocività, di reciproco danneggiamento".⁷ Ora, se *hostis* indica insieme chi ospita e chi è ospitato, l'obbligo di ospitalità che spetta ad entrambi i due ruoli dischiude in tale semantema l'aura di un dio travestito.⁸ Aura che trascina con sé ovviamente implicazioni erotiche, come testimoniano Enea alla corte di Didone, Teseo a Creta, Giasone nella Colchide, in grado di suscitare amori travolgenti. Insomma, la diffidenza verso lo straniero nutre e rimuove (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 e emarginazioni, desideri e umiliazioni subite, attraverso l'invocazione di un compagno, costituisce un perfetto simulacro di tutto ciò, declinato però quale fantasia di abiezione.

⁴ Cfr. in Ceserani:312.

⁵ *Ibid.*:314.

⁶ Cfr. Benveniste, (1):272-277. Insomma "l'ospite e il nemico, uniti dalla comune relazione di scambio e reciprocità" (Bodei, (1):4); Bodei può così affermare che "lo straniero è così simbolo e diavolo, ponte verso l'alterità e divisore della compattezza del costume, al punto che Platone poneva la sua città ideale lontana dal mare, a distanza di sicurezza".

⁷ Cfr. Fasano, *Il racconto*, (1):LVIII.

⁸ In tal senso inevitabile ricorrere alla fonte autorevole di Platone, che istituisce una precisa equazione "tra straniero-divinità e straniero-filosofo" (cfr. Marcialis, (1):20). E prima ancora all'Odisseo omerico che ricorda nei suoi approdi a lidi sconosciuti "la sacralità dell'ospite straniero, sacro anche perché può celare un dio travestito" (Marcialis, *ibidem*), connotando pure semantemi sinistri (cfr. Perutelli, (2):331-337).

Nel trattamento negativo della figura, rientra di diritto *L'étranger* di Albert Camus, del '42, strutturato in modo da far emergere una condizione di fatto anaffettiva con cui il personaggio osserva ad esempio la morte della madre, così come l'estraneità totale rispetto ai sentimenti e ai valori degli altri da cui quest'ultimo non si lascia condizionare, sino all'omicidio gratuito dell'arabo. Un'atonia che determina innanzitutto la lontananza da se stesso. Si potrebbe inserire in questo territorio altresì, anche se su di un piano di minor assolutezza esistenziale e di un'autorevolezza letteraria inferiore, il moraviano *Gli indifferenti* del '29. 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 della identità originaria, spunta in noi stessi, facendo affiorare impulsi nascosti e debolezze.⁹ Rischiamo insomma di inabissarci nel cuore di tenebra del nostro io, con valenze conradiane. Come dimostra la storia di 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 *in primis*. Ma lo sradicamento, al centro della letteratura dell'esilio e della cultura dell'emigrazione, può riguardare pure il ritorno decontestualizzato alla propria infanzia, scoperta quale paese straniero, secondo le acute riflessioni di Walter Benjamin.¹⁰ In compenso, lo straniero può essere valorizzato attraverso il mito del buon selvaggio, sulle orme di Montaigne,¹¹ 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 radicale", per cui si organizzano polarità quali primitivismo *versus* civiltà, stato di natura dei selvaggi senza governo e senza proprietà privata *versus* gli ordinamenti sociali europei.¹² 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 'foresti' nella scena goldoniana. Così, la parlata levantina seriosa di Isidoro che condanna le pratiche femminili dispendiose ne *Le done di casa soa* del 1755, così il ricco Alì, disgustato dai castrati d'opera, ne

⁹ Cfr. 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* (Kristeva, 2004).

¹⁰ Allo stesso modo, anche la città, in cui si perde il *flâneur* solitario, può essere vista quale paesaggio, labirinto, finestra, stanza (Marcialis, 28).

¹¹ Cfr. Fasano, (2); su cui pure: Greenblatt.

¹² Cfr. Romeo; Fasano, *Montaigne e il 'selvaggio'*, 470.

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 micro mondo statico e chiuso in sé, questo sradicato e senza patria porta pure istanze di verità. Ci obbliga, infatti, a confrontarci colla percezione dell'altro, quasi a cogliere il proprio volto nell'occhio altrui, senza più le nostre abitudini, ovvero gli automatismi narcisistici e auto protettivi. Quale variante, lo storico che si volge verso altri tempi sino a rischiare la nostalgia per il passato, come ammoniva Descartes.¹³ 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 comprende quanti non ne condividevano la loro etnicità. Questo, per essere precisi, dopo le invasioni persiane, come attesta la *Medea* euripidea con tutta la sua minacciosa diversità. Il vocabolo escogitato, appunto *barbaros*, rimanda ironicamente ad un'origine orientale e fa risuonare per "onomatopea imitativa e reduplicativa"¹⁴, chi si esprime in un linguaggio non articolato, insomma un parlante eterofono, di conseguenza incomprensibile. *Barbaros* finisce per coincidere col non umano, coll'altro da sé con cui risulta impossibile entrare in relazione, condannabile pertanto nell'atto interlocutorio. Dunque, straniero, innanzitutto chi si esprime in una lingua diversa, vanificando in tal modo la fatica fatta da ognuno di noi per assimilare il vocabolario 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, la 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?".¹⁵ Suoni del corpo, allora, alla stessa stregua di quelli più fisiologici, e uguali, transculturali, e qui invece purtroppo ben differenziati. Lo straniero, se

¹³ Cfr. Marcialis, 18. Per Descartes, tre figure dello straniero appaiono in tal senso, chi appunto assume attivamente lo sguardo dell'altro per mettere in crisi le proprie convinzioni, quindi la estraneità soggettiva, subita, dello sradicato, e infine quella dello storico. Nel *Discours de la Méthode*, è il filosofo che si costituisce proprio in quanto assume uno sguardo straniante (*ibid.*:p. 19). Dunque, anche opportunità di acquisire quella radicale estraneità che consente di vedere appunto con altri occhi, tanto che sin dal Medioevo, "l'erranza" è connessa "alla ricerca della verità": cfr. Domenichelli: XXVIII.

¹⁴ Cfr. Ceserani: 319.

¹⁵ *Ibid.*: 323. La citazione è presa da Pirandello, 1(II): 957.

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 ad un'altra *phonè*. Pure 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.¹⁶ Esprimersi fuori dalla propria origine comporta una lingua tagliata, deprivata, sradicata, lingua dell'infelicità, "lingua minorata" che paradossalmente può rovesciarsi in "lingua della verità", "lingua filosofica".¹⁷ 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 un ebreo come George Steiner ci mostra i vantaggi, oltre alla fisiologica omologazione nei processi di comunicazione, verificandosi del resto nello scambio verbale coll'altro, entro il medesimo vocabolario.¹⁸ Una disgrazia ma pure una grazia, di conseguenza, l'atto di tradurre e di tradursi, riproponendo 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, seguendo la fortuna dell'economia e dell'esercito, solo secondariamente della cultura. Tant'è vero che uno svizzero, extracomunitario proprio come un marocchino qualsiasi, non viene mai nominato in questo modo.

Ebbene, portato in scena, lo straniero rivela subito la propria diversità meglio che sulla carta in quanto barbarismi e solecismi risultano immediatamente tali. Di solito, la ribalta utilizza registri comici, ancora una volta facendo ridere di quel che si teme. Esempio il caso di Angelo Beolco. 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 o i pubblici, ma anche gli spazi e i tempi della rappresentazione risultano ancora non canonizzati. Il periodo è quello della terza e quarta decade del Cinquecento, allorché si afferma e arriva al culmine la sua carriera. Al centro, il contadino, nella variante del *brazente*, messo traumaticamente a contatto colla Storia colla esse maiuscola, cioè colla guerra (e *Il Parlamento* allude al terrore che incombe sulla Serenissima durante la Lega Santa e dopo la sconfitta di Agnadello), costretto a inurbarsi, incalzato dall'impulso primario di scappare, di salvare la pelle. Forzato ad arruolarsi, inciampa così in altre lingue, in uno scenario angoscioso, sangue e morti dovunque; una volta tornato a casa esibisce una irreversibile diversità. Basti rammentare l'insistenza con cui il reduce nel *Parlamento* infila di

¹⁶ Cfr. Domenichelli, XXXIV.

¹⁷ *Ibid.*: XXXI.

¹⁸ Cfr. Steiner.

continuo, nel suo grottesco colloquio col compare Menato, rimasto nei campi, una frase quasi apotropaica: "S'a' fossè stò on' son stato io mi, a' no dissè cossi",¹⁹ a marcare la frattura simbolica subita. Ma per l'attore-autore pavano è proprio il plurilinguismo la nota caratterizzante, condivisa sia colla commedia letteraria rinascimentale sia collo spettacolo popolare del suo tempo. Si veda, per il secondo ambito, il buffone di tenda, ovvero la recita dietro un siparietto, molto richiesta nel *menu* delle feste, ossia il monologo²⁰ dei buffoni. In pratica, un ventriloquo in grado di imitare diverse lingue, una vera e propria drammaturgia aperta, disarticolata, non chiusa in un'opera singola, ma finalizzata ad esaltarsi in *pointes*. Qui, l'attore mimetizzato dietro la cortina si limita a cambiar voce e lingua, creando un gioco virtuosistico di sdoppiamenti e di dissociazioni vertiginose, con un impatto irresistibile sul pubblico, e straordinari esiti comici, sempre lo specchio della grande paura provocata dai vuoti comunicativi tra parlate l'un l'altre straniere. E nondimeno tali sfasature vengono gestite in un clima festoso, spalmate democraticamente, nel senso bachtiniano senza interne gerarchie. Viene a cadere, in una parola, la *koinè* autoritaria e quaresimale, centripeta e normativa, soppiantata da quella centrifuga e carnevalesca.²¹ Il motivo scardinante è quello dell'*inversio ordinis*, topica generativa nell'immaginario ruzantino, ovvero del *roesso mondo*, che rimanda alla topica del rovesciamento e dell'universalità di tale mutazione gerarchica. L'attitudine anti-pedantesca di continuo insulta la lingua tecnica e la gergalità culta, magari tramite iper-correttismi e svarioni che fan precipitare un termine *elatus* nel territorio *plebeius* o *rusticus*. Frequenti risultano le varietà idiomatiche nei copioni di Ruzante, basti osservare il *Bilora*, dove i dialetti si articolano con precisi riferimenti agli effettivi lessici storici, 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 per prepararsi alla vendetta che dovrebbe restituirgli un

¹⁹ Cfr. *Parlamento de Ruzante, che iera vegnú de campo*, in Ruzante, 1967: 519. Questa è la prima emersione della domanda retorica, poi di continuo declinata dal personaggio.

²⁰ Si pensi a figure come Domenego Taiacalze o a Zuan Polo, da cui Ruzante preleva alcuni lazzi, come l'autoferirsi simulando l'aggressione, o l'uso reiterato dei soliloqui, il che avviene spesso ne *La Moscheta*, l'opera più organica e riuscita di Beolco. Si tratta di arie, in termini di melodramma, da cui poi deriveranno attraverso un processo controverso i lazzi della commedia dell'arte. Sul genere e sui repertori del buffone di tenda: Vianello: 13-80.

²¹ Ovviamente, il riferimento d'obbligo va agli studi sulle tipologie del comico carnevalesco di Bachtin, specie alle pp. 198-365. Cfr. Puppa in: Calendoli - Vellucci: 149-179.

risibile onore. Ne *La Moscheta*, ci imbattiamo in un quartetto di personaggi, oltre al villano prologhista²² e ad 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 cui, specie i maschi, entrano in collisione. Quest'ultimo si esprime in un bergamasco aspro e gutturale (confinato nel quasi coevo *Bilora* nelle brevi battute del servo Zane, omaggio all'origine lombarda della famiglia o più semplicemente alla provenienza da quella città di un attore della troupe), mentre il trio in questione sfoggia un pavano contrapposto ufficialmente al moschetto, ovvero al bembesco forbito.²³ 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 "vilan" e di "megiolaro",²⁴ ovvero di portaceste. E non si dimentichi che nel carattere di facchino, poi villano arruolato, si annidano indubbe premesse figurali del futuro Zanni degli scenari, ovviamente privato del *côté bulesco* che ancora virilizza il personaggio ruzantino.²⁵ Così pure le ripetute zuffe a distanza tra Ruzante e Tonin implicano scambi di accuse reciproche a base di "poltron" e "valent'omo",²⁶ consentendo altresì smottamenti etologici tra i due, con imitazioni sfasate e palinodie comportamentali. Per cui l'uomo d'armi calcola e simula una codardia di comodo, pur di non trascendere e non pregiudicarsi il rapporto colla moglie del rivale. Dal canto suo, il contadino gioca a fare il "braoso", attratto dall'avversario, e si cimenta coll'asta in prove di aggressione da solo (come fa il collega Bilora, non fermandosi 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 espressiva si intensifica attraverso la mimesi ipercorretta, precipitata in macchina buffonesca, grazie alla recita in moschetto, operata dal povero Ruzante, travestito nell'assemblaggio di

²² Mi riferisco al prologo a stampa, che differisce da quello marcianteo e veronese, riportati sia dallo Zorzi (Ruzante, 1967: 677-687), sia dal Padoan (Ruzante, 1981: 175-191).

²³ Vedi quanto scrive Padoan in Ruzante, 1981: 175: definisce appunto il moschetto "parlar forbito: in particolare, la lingua di stampo bembesco", ben distinta dal 'fiorentinesco', il fiorentino parlato. Su *La Moscheta*, indispensabile la recente edizione critica a cura di L. D'Onghia: Ruzante, 2010, che a differenza di Zorzi non segue lo scempiamento per il titolo.

²⁴ Cfr. specie la scena terza del quarto atto. Sul significato di *megiolaro* in quanto porta ceste, cfr. Zorzi, in Ruzante, 1967: 1372-1373.

²⁵ Sulla contrapposizione tra Ruzante e la commedia dell'arte, in garbata polemica colle tesi svalutative di Zorzi nei riguardi del sistema complessivo degli scenari, cfr. Taviani: 73-81.

²⁶ Ruzante, 1967: 649. Significativo il fatto che entrambi i personaggi sono convinti che l'altro di fatto non lavori.

uoli forestieri, tra lo studente napoletano e il soldato di ventura spagnoleggiante,²⁷ nella grande *mouse trap* del secondo atto. Qui il contadino, dietro il suggerimento dell'astuto Menato nei panni di un villico Iago, regista della scena meta teatrale, vuol saggiare la fedeltà coniugale della consorte. Per cui, nonostante l'imperizia e la goffaggine dell'interprete, alle prese con una lingua alta, per rendere, come detto, lo studente "de la Talia, pulitàn",²⁸ e poi il soldato smargiasso e spagnoleggiante. Si infittiscono iperboli e ridondanze relative alle forme pronominali "Sapítilo perché io me cognosseti lo io mi?", tra la collocazione anche a sproposito del suffisso "ano", la declinazione del verbo alla terza plurale, assente nel veneto, e il morfema "esse" a rendere la patina iberica. Da un lato "ben stàgano (...) ve pàreno (...) ve dégnano", e dall'altro "se volís essere las mias morosas, ve daranos de los dinaros".²⁹ Salvo poi scoprire puntualmente la leggerezza della moglie, ben disposta ad accogliere in casa per denaro il foresto. Perché nella guerra le virtù domestiche non sono più moneta corrente e spendibile. Da notare che questa messinscena linguistica grazie agli spagnolismi pare prefigurare una delle future maschere in auge nella imminente commedia dell'arte, il Matamoro nelle varie denominazioni. Menato, rispetto alla coppia dei suoi protetti, può vantare una condizione economica meno assillata dal bisogno, essendo proprietario di "buò, vache, cavale, piègore, puorçi e scroe".³⁰ È lui che, al quinto atto, allestisce un altro *play within a play* escogitando l'incredibile spaesamento del malcapitato Ruzante, riuscendo ad allontanarlo da casa e poi a bastonarlo fino a tramortirlo. Entra quindi nella dimora dell'amico per picchiare a sangue pure il soldato, obbligando ad una pace armata i due coniugi nel finale inquietante tra Tonin e il suo protetto. Ma la citata moltiplicazione degli idiomi in Ruzante,³¹ relativa sia a cifre stilistiche che a vocabolari effettivi ospitati nella commedia, si pensi alla *Pastoral*, ritmata sull'alternanza tra moduli villaneschi e manierismi arcadici, o all'*Anconitana*, centrata, tra gli altri aspetti, sulla dissociazione tra il coturno degli innamorati che parlano una lingua bembesca-petrarchesca e il cachinno-sberleffo, ovvero l'abbassamento comico ad opera degli zanni, consegna agli scenari frenetici delle maschere, egemoniche per almeno due secoli in Europa, la compresenza tra vocabolario alto e serio degli Innamorati e il suo rovescio puntuale in quello fisiologico e triviale dei servi, con scarti espressivi e

²⁷ Sulla confusione tra le due lingue, cfr. Zorzi, in Ruzante, 1967: 1405.

²⁸ *Ibid.*: 619. Si noti, come osservava puntualmente Zorzi (*ibidem*, p. 1401), la prospettiva geopolitica del villano pavano. Ma né lui né lo studioso potevano presagire l'attualità inquietante della battuta se confrontata coll'attualità ideologica della Lega.

²⁹ *Ivi.*

³⁰ *Ibid.*: 591. Zorzi lo colloca nella sottoclasse di "una élite rurale rispettata e temuta" (*ibid.*: 1315).

³¹ Utile, a tale proposito, Paccagnella.

comportamentali tra due mondi. Ovviamente, la varietà si fa anche verticale, a seconda del contesto, in quanto lo stesso Pantalone può differenziarsi lungo il tempo tra forme alte e basse del suo veneziano. 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, compresenza di decine di lingue diverse) tale meccanismo si fa sempre più un codice astratto, macchina del comico e dell'equivoco, si pensi ad Andrea Calmo. Inevitabile la riforma goldoniana, tesa a prosciugare via via il plurilinguismo nella sua riforma, dove però 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 macaronico, 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 colla persecuzione delle compagnie dialettali completano tale opera, scardinando l'attore-autore in vernacolo grazie alla introduzione della regia e al privilegiare la 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, per riferirci al contesto italiano.

Nella produzione contemporanea, tale stratificazione inter-regionale si ritrova in *Passione* della torinese Laura Curino, datata 1995. Qui, nella storia del proprio apprendistato teatrale secondo la prospettiva dell'adolescente alle prese colla Storia grande,³² la performer drammaturga riproduce per sobrie varianti foniche la varietà

³² Del resto, la stessa Curino mostra come la recente schiera dei narratori monologanti, da Paolini a Celestini, possegga precise ambizioni di scrittura, puntando spesso alla stampa dei loro 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 lo spettacolo, di cui fornisce un'eco riduttiva e in qualche modo provvisoria, nella dialettica tra scrittura oralizzante e oralità che si fa scrittura: cfr. Guccini: 22-26 e anche, più in generale, Stefanelli. *Passione* di Curino, ad esempio, dopo l'esordio scenico nel 1993, viene puntualmente edito (Curino, 1998), così come *Olivetti* (nel 1998: poi in Curino 2009). Insomma, 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, cfr. Barsotti: 209 e sgg. Più in generale, sulla mappatura del soliloquio teatrale: Puppa, 2010.

di accenti diversi, inghiottendo quasi in se stessa e poi sputando fuori con *souplesse* irresistibile veneto e romagnolo, napoletano e toscano, pugliese e siciliano nella scena delle *Supplenti*. La Babele si allarga ad un orizzonte internazionale nella scrittura culta di un poeta che sembra richiedere più che mai l'oralità teatrale. Alludo a Andrea Zanzotto il quale nel suo *Filò*, testo sollecitato come partitura sonora nel '76 per *Casanova* di Fellini, realizza forse meglio l'assunto di Luigi Meneghello,³³ secondo cui il dialetto può, a volte, rendere nelle traduzioni anche i grandi testi tragici o romantici. 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, nell'etimo ambivalente del termine latino, ovvero misto di bellezza e di terrore, 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 sparisce 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*, di fatto un idioma regressivo, il *vecio parlar* che alla ricerca di una *glossia* originaria mescola l'arabismo fiabesco, nenie arcaiche, sequenze tecnico-gergali, citazioni culte, 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 invasato dal fango, là dove l'io si annulla e con lui svaniscono le distinzioni spazio-temporali e la razionalità storicizzante. I suoni concitati, quasi il canto-lamento di un *corrotto* (pianto rituale meridionale studiato da Ernesto De Martino) ma anche di un parto, 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, colla *koinè* centrifugata, 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 tale maniera, si conferma il recupero alto del dialetto in funzione dell'estro poetico, fuori da qualsiasi bozzettismo o intermezzo comico,³⁴ mentre una scrittura più che mai preziosa si rovescia nell'estro e nel disordine vitalissimo di un corpo in scena: "Ciò, la crepa – Schrecklich! /!– Odio,

³³ Cfr. Meneghello (alle pp. 88–119 per quanto riguarda la traduzione di passi dell'*Hamlet* di *Sèspir* e per il *Macbeth* in *Frammenti da Sèspir*, in appendice alle pp. 127–129).

³⁴ Cfr. il saggio di F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in: Zanzotto: LXXXVI.

la smama! / – Odio, s'ciòpa soto, tuto quanto / – Malheur, malheur! / – La sbrissa / – La smona / – Se scavessa, se destrude, se désfa – Ça crève / – Dio, cossa nasse – Gefährlich! / – Stòrzela – Ciàpela – Inpirela / – Segnémose / – Segnémose co la crose / – Ghe gera un crepo, dreto / – Lo gò sentio / – No la vedemo più / – Tasi, tasi, no vogio saver gnente / – 'Ndemo via subito / – Jamais vu une chose si sorne! / – Voltemi 'l culo, via, via! / – Via, via, desgrassie! / – Mah, no se sa, giremo 'l canton / – Eine Katastrophe! / – Mah mah mah / – Me vien un travaso de sangue / – Dunkles Schicksal! / – Mah Mah Mah / – Malora".³⁵

Se il più importante uomo di teatro della scena occidentale, Shakespeare, inventa quattro figure di straniero, vale a dire la donna, l'ebreo, il moro e il selvaggio,³⁶ quello che qui interessa è l'ebreo dissociato tra un nomadismo incessante, quasi per il bisogno di "essere altrove",³⁷ e il tentativo reiterato di farsi assimilare in una specifica realtà culturale-linguistica. Straniero-ebreo-eretico-marginale diviene allora volano per i motori dello sviluppo capitalistico moderno, assumendo sempre più rilievo nel suo decollo.³⁸ È lui a saggiare l'effettiva apertura o meno delle società in cui cerca di penetrare, è lui a verificarne sulla sua 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".³⁹ 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".⁴⁰ Quanto a noi, dopo essere stati un paese di emigrazione, almeno dal 1870 al 1970,

³⁵ Zanzotto: 496.

³⁶ Cfr. Deidda. Deidda ricava tali categorie da Fiedler, cui propone l'aggiunta del malinconico e del mago. Lo straniero, nel senso dei nazionalismi contrapposti viene ridimensionato dal bardo, perché se vi troviamo i francesi nei drammi storici, i barbari in quelli romani, o i Turchi in *Othello* o i norvegesi in *Hamlet*, tutto ciò non va oltre il "normale scontro delle parti rappresentate" (*ibid.*: 498); senza dimenticare poi la continua rotazione prospettica, come evidenzia Peter Brook che ne fa quasi un precubista.

³⁷ Cfr. Fink: 139.

³⁸ Cfr. Cotesta, specie nel capitolo *Lo straniero imprenditore ed artefice della nascita del capitalismo moderno*: 9–14.

³⁹ *Ibid.*: 5.

⁴⁰ *Ibid.*: 3. Di fatto, l'emigrante finisce per coincidere coll'agire capitalistico, in quanto opera necessariamente attraverso "la rottura di tutte le vecchie abitudini e relazioni" dell'individuo, *ibid.*: 12.

mo divenuti in seguito un paese di immigrazione, per cui lo straniero non sta fuori da noi, ma ci arriva sotto casa. Da un lato, insomma, ipertrofia della zionalità, sprigionata "solo se si è estranei gli uni agli altri", dall'altro la mobilità ale apertura all'esperienza.⁴¹ Ed è proprio l'ebreo a mostrarsi incapace di metter dicit. E la sua estraneità si traduce nell'ambivalenza riguardo allo spazio, perché distanza nel rapporto significa che il soggetto vicino è lontano, mentre l'essere straniero significa che il soggetto lontano è vicino".⁴² Essendo vicino-lontano, 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 dentro".⁴³ Ma una volta emigrato fuori, 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, non può, nella ricerca iniziale di similitudine, che attivarsi lungo due traiettorie, "la secolarizzazione della società e l'individualizzazione dell'individuo".⁴⁴ Non basta, in quanto l'ebreo-straniero è un individuo marginale, secolarizzato e cosmopolita, è anche e soprattutto "l'individuo metropolitano", anticipando "le relazioni di estraneità esistenti tra gli uomini della modernità".⁴⁵

Qui si aggancia la contraddizione oggettiva, o meglio la mimetizzazione operata in senso da Harold Pinter nel presentare la staticità esasperata del nucleo familistico in *The room* al debutto nel 1960, dove la casa viene mostrata quale bara-bunker e il condominio una sorta di lager traslato. E tuttavia la stanza, vera protagonista del *play*, proprio lo spazio vitale per sopravvivere rispetto al mondo esterno, pericoloso e violento, in uno scenario quasi da *Day after*. E tanto più viene accentuato il lato ornamentale e *cosy* del luogo, tanto più si infittiscono i segnali fuori della minaccia, quasi come nella polarità simbolica del dramma ibseniano tra salottino elegante e fiordo fuori, con apocalissi naturali che incombono sui personaggi ignari. Qui, l'ebraismo appare di sbieco, obliquamente,⁴⁶ nel riferimento alla vecchia madre

Ibid.: 14. Anche il concetto di mediatore e stimolatore di processi di civilizzazione, legato al contatto e alla comunicazione, nella storia dell'umanità, assegna allo straniero un compito dialetticamente positivo, colla sua mobilità, che favorisce la razionalità economica, il mercato in una parola, *ibidem*, p. 24.

² *Ibid.*: 16: di conseguenza, "egli è qui, ma non è membro del nostro noi".

³ *Ibid.*: 21.

⁴ *Ibid.*: 25.

⁵ *Ibid.*: 29.

⁶ Bloom ha parlato, a proposito del teatro di Pinter di una Shoah nascosta: Bloom: 1. Travestimenti e mascherature che ricordano un po' *Lo squalo* di Spielberg. Cfr. pure Calimani, 1985.

morta del padrone del caseggiato, in quanto "my mum was a Jewess".⁴⁷ Ebbene, una coppia composta dalla sessantenne Rose e dal marito cinquantenne (sfasatura anagrafica significativa), Bert, camionista che esce anche nelle notti ghiacciate col suo *van*, personaggio muto per lo più tranne che nel furibondo finale, occupa l'appartamento coll'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. Insomma, una filosofia di vita sclerotica e raggelante, uscita fuori quasi dagli interni senili contro cui infieriva la rivoluzione futurista. In tale *milieu*, nessuno disturba ed è disturbato "And we're not bothered. And nobody bothers us".⁴⁸ 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".⁴⁹ Ma la quiete è ben presto incrinata dal sospetto che in basso ci sia un nuovo inquilino, "Maybe they're foreigners".⁵⁰ Freddo fuori e dentro, e l'umidità che sale, scrostando e facendo cadere l'intonaco dal *basement*. E basta un battere alla porta per farli trasalire. L'antica paura dell'ebreo di cui parla Sholom Aleichem nel suo canonico dramma *It's Hard To Be A Jew* del 1915. La prima volta è solo Mr Kidd, il vecchio padrone di casa, il *landlord* venuto a fare quasi una ricognizione. Il vecchio aveva una sorella che sovrintendeva un tempo al caseggiato, ma appena uscito Rose ne mette in dubbio l'esistenza. Il condominio però, veniamo informati, è pieno di inquilini "all sorts".⁵¹ Poi è la volta di una coppia, Mr e Mrs Sands, venuti a cercare dei locali, pretendendo che quello occupato dagli Hudd sia misteriosamente considerato libero, almeno secondo quanto riferito da una voce misteriosa del *basement*, e riportata dai coniugi Sands. Una autentica *struggle for life* pertanto si scatena, mentre ci si lamenta del buio che circola nell'intera casa. Poi torna il vecchio Kidd, venuto a perorare la causa di chi sta sotto. E mentre porta questo messaggio, sembra l'angelo decaduto dell'immacolata concezione in una versione molto prosastica. Infine, sarà Riley a mostrarsi a Rose che lo respinge e non lo riconosce, non intendendo frequentare gente di "another district".⁵² Ed è un cieco e di colore a parlarle di un padre che

⁴⁷ H. Pinter, *The room*: in Pinter, 1968: 99.

⁴⁸ *Ibid.*: 93.

⁴⁹ *Ibid.*: 105. E poco oltre, a Mr Kidd è sempre Rose che insiste "I don't know anybody. We're quiet here. We've just moved into this district" (*ibid.*: 111). E infine, rivolta al cieco Riley, la nota torna disperata "We're settled down here, cosy, quiet" (*ibid.*: 113).

⁵⁰ *Ibid.*: 93.

⁵¹ *Ibid.*: 99.

⁵² *Ibid.*: 111.

la rivuole a casa, dunque tutti indizi di una incongruenza, l'emersione di una condizione di estraneità in se stessi, in chiave onirica. E intanto la lingua spezzata, paratattica di Pinter, tramata di ellissi e di spezzature, scarnificata, ruota attorno al rifiuto compulsivo della donna. L'incontro-scontro si scatena pure intorno al diverso nome che Riley le attribuisce, Sal e non Rose, come se volesse vanificare il processo di assimilazione e di integrazione operato dalla donna. Ad un tratto, per nulla motivato dalle battute precedenti, Rose si mette a toccargli gli occhi, la testa, le tempie, quasi a compiere una ricognizione corporale, un moto di identificazione o il 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 allo sconosciuto, salvo poi con uno scatto imprevisto, farlo cadere e sbattergli più volte la testa sulla stufa (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* col sipario che cala sinistro, lasciando aperti tutti gli interrogativi.

Antonio Tarantino, nato nel 1938, quasi coevo di Pinter nato nel '30, arrivato tardi a 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. Una gergalità da strada esalta il mondo dei clochards metropolitani, i quali esibiscono un'esplicita aggressività reciproca. E intanto vengono assurti a eroi del sottosuolo attraverso una parola impotente e onnipotente, suono che segna una laica via crucis. Si aggiunge, altresì, un costante sottotesto mitico, prelevato di solito 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. *Stabat Mater* varata nel 1994, oratorio per voce sola, si raggruma intorno ad una madre barbona, prostituta-straccivendola, in pena per il proprio figlio, forse coinvolto in storie terroristiche. La sua litania tramata da progetti di diete demenziali e fantasie fisiologiche, voglie sessuali verso il giovane prete Don Aldo e rancori contro il padre dimentico del ragazzo, e sposato coll'odiata rivale, viene mormorata e gridata in una chiacchiera scandita lungo quattro flash solipsistici. Di continuo sfilano strafalcioni linguistici, ipercorrettismi di memoria ruzantina, "l'aria inclinata" coll'ossessione del povero contro chi è più povero ancora, in questo caso contro i marocchini dal grande fallo che attentano alle virtù delle donne di quartiere dai semafori coi loro spazzoloni "voi che ci avete i cammelli senza gnente" e "lo mettete

sotto il naso delle nostre donne e ve lo menate così cornam popolo".⁵³ Ma è in *Stranieri*, inaugurato nel 2000, che Tarantino effettua un autentico ipertesto da *The room*. Stavolta è saltata la coppia, perché l'uomo vive da solo, vedovo. In più, la prosa della lingua dei morti si alterna ai versi del protagonista, se così possiamo definire la verticalità della pagina, quasi un *blank verse*, secondo l'impostazione grafica dei suoi copioni, per omologarli al proprio standard nel finale, non appena i due mondi vengono a contatto. Il testo dimostra in una buia vicenda condominiale come la estraneità sia ormai intra-familiare, in quanto il vecchio sclerotico alle prese col catetere, e barricato dentro il proprio appartamento, non riesce più a riconoscere come parenti la moglie e il figlio tornati dall'al di là, a reclamare un contatto. Clima claustrofobico, mentre lui grida che non apre a nessuno e invita ancora a rivolgersi alla vicina che "non paga il condominio",⁵⁴ dato che il "via vai su e giù per le scale di sconosciuti",⁵⁵ non fa che creargli ansia. Li accusa altresì di non avere "sensibilità ambientale",⁵⁶ ribadendo che è inutile parlare arabo, e rimuginando di continuo 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".⁵⁷ Da Pinter, la bizzarra creatura preleva altresì 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".⁵⁸ E questo personaggio, di forte impronta bernhardiana, continua a snocciolare a mo' di giustificazione la propria ortodossia esistenziale, accusando il governo di mandargli in casa gli stranieri a rapinarlo, in un delirante monologo, intervallato dai dialoghi tra madre e figlio pieni di astio fra di loro. Emerge un orizzonte paranoico, il timore di prendere l'ascensore "con estranei" che "possono strangolarti".⁵⁹ Intanto l'uomo, nel suo flusso ininterrotto, ci informa del suo passato

⁵³ A. Tarantino, *Stabat mater*, in Tarantino, 1997: 39-40.

⁵⁴ A. Tarantino, *Stranieri*, in Tarantino, 2006: 17. "Qui non si entra", ripete, *ibid.*: 30, deciso a ignorare i loro insistiti appelli e il loro vano bussare alla porta sul pianerottolo di casa. E lo fa, stando con "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", *ibid.*: 39.

⁵⁵ *Ibid.*: 39.

⁵⁶ *Ibid.*: 30.

⁵⁷ *Ibid.*: 50.

⁵⁸ *Ibid.*: 51.

⁵⁹ *Ibid.*: 40. La moglie defunta ricorda che l'ascensore fuori uso, è in ogni caso inservibile per le tante pisciate fatte da "quelli dell'Associazione Italia-Africa", *ibid.*: 34.

esso tende a confondere i tempi, declinandoli ancora al presente). Veniamo
 re così che è stato commerciante di bilance affettatrici, truccate nel peso, che
 resa la tessera socialdemocratica per opportunismo ideologico, che ha avuto
 gli, spesso picchiato forse per differenza culturale (il ragazzo s'era laureato
 osafia su Heidegg-Her), che di notte si guarda le donne nude in televisione
 irando però di restare impassibile. In più illustra il suo totale disincanto, le
 ncrasie verso il figlio fuggito a Roma, verso la nuora, verso la moglie, bella
 sul letto di morte, verso la domestica straniera magari incinta col fidanzato
 li beve i liquori. Una sorta di Alzheimer sentimentale e cognitivo scuote
 fundamenta l'istituto familiare. Ma la mimesi sociologica di uno spaccato
 alistico nella realtà piccolo borghese del Nord Italia, così come la denuncia
 ionata della estraneità del nostro stesso sangue, si riempie di aure neogotiche,
 ié i congiunti (lo scopriamo a poco a poco) sono appunto defunti, stranieri
 enso metafisico della parola. Dialogo più che mai tra sordi, gestito con ritmi
 evilleschi, in una leggerezza a volte macabra, vedi ad esempio la descrizione
 isfacimento dei corpi: "quello non ha neanche più le gengive e neppure più le
 a, e lasciamo pur stare l'aspetto generale della persona, che la dieta è la dieta,
 resentarsi così, nemmeno pelle e ossa, ma solo ossa".⁶⁰ E qui affiora qualche
 o alla Natalia Ginzburg a ravvivare le penombre del pirandelliano *All'Uscita*.
 inue, nel frattempo, le pulsioni xenofobe contro gli stranieri che provocano
 alutazione degli immobili, mentre chiedono la carità davanti al supermercato
 ando in arabo. La lingua, seguendo i moduli cari all'autore, impasta varie parlate,
 e la minaccia di ricorrere alle forze dell'ordine: "Polis polis/Polizei/Spazieren/
 a d'le bale".⁶¹ A metà del montaggio però i due morti riescono a penetrare nel
 cer, rivelandosi quali revenants venuti a portarlo via nel viaggio annichilente,
 efolo di una sonata di fantasmi strindberghiani testardi e inflessibili. Quasi a
 ararsi in tal senso, l'uomo si traveste da donna, si fa suo doppio (con qualche
 zione da Orgia pasoliniana), e in quanto en travesti ne affetta l'idioma straniero
 ugando i verbi all'infinito, in una regressione culturale. Eccolo così mormorare
 are fuori/Essere bella giornata/Se piovere/Noi europei/Avere ombrelli",⁶²
 ure "Mio marito/Essere uno bravo/Zone erogene nessuna/Zero/Che ci voleva

id.: 34. E si parla pure del terremoto provocato dal "bang bang che fanno quelli che ritornano
 el tempo", *ibid.*: 19, mentre non si riconosce più la strada di casa, in quanto tutto appare
 odificato in loro dalla nuova prospettiva.

id.: 21.

id.: 47-48.

l'indiano/Quello che col piffero/Fa uscire il serpente",⁶³ con pesanti allusioni alla
 miseria sessuale della coppia. E intanto la donna da fuori dichiara "Sento la mia
 voce che viene da dentro".⁶⁴ Poi, una volta entrata, la moglie tenta di calmarlo "Non
 è vero che gli stranieri ti vogliono uccidere", al che lui ribatte "Pensavo addirittura
 che eravate due stranieri", mentre il figlio ribadisce che "noi non siamo stranieri". E
 intanto lo vestono, gli infilano la camicia e lei gli toglie l'anello, un ricordo pallido
 della Nora ibseniana per cui "siamo sciolti, per sempre".⁶⁵ Ma il senso del tutto va
 ricercato nell'universalizzazione della estraneità che arriva fin dentro la casa, fin
 dentro noi stessi. Coerentemente ad un simile assunto, questa è l'opportuna chiosa
 concettuale da parte del figlio filosofo: "E quanto più si è legati da vincoli stretti,
 tanto più la convinzione che non ci sia da sapere più niente dell'altro, aggrava il
 pregiudizio, impedendo una vera conoscenza e rendendoci, di fatto "tutti stranieri".⁶⁶

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, M.M. 1982. *François Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella
 tradizione medievale e rinascimentale nel Medioevo*, trad. it. di R. Mili. Torino:
 G. Einaudi.
- Barsotti, A. 2007. *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*. Roma: Bulzoni.
- Benveniste, É., Torino, E. 1976. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, 2 voll., trad. it. di
 M.A. Liborio.
- Bloom, H. (Ed.). 1987. *Harold Pinter*. New York-Philadelphia: Chelsea House.
- Bodei, R. L'altro tra noi, in M. Domenichelli & P. Fasano, *Lo straniero*, (1):3-16.
- Calendoli, G., Vellucci, G. (a cura di). 1987. Venezia, Corbo e Fiore, *Convegno
 internazionale di studi sul Ruzante (Padova 26-28 maggio 1983)*.
- Calimani, D. 1985. *Radici sepolte. Il teatro di Harold Pinter*. Firenze: Olschki.
- Ceserani, R. Sulle orme dello straniero: frammenti di ricerca e problemi di metodo, in
 M. Domenichelli & P. Fasano, *Lo straniero*, (2): 303-330.
- Cotesta, V. 2002. *Pluralismo culturale e immagini dell'Altro nella società globale*. Bari: Laterza.
- Curino, L., a cura di R. Tarasco e G. Vacis. 1998. *Passione*. Novara: Interlinea.
- Curino, L., a cura di G. Vacis. 2009. *Olivetti: alle radici di un sogno*. Milano: IPOC di Pietro
 Condemi.
- Deidda, A., in M. Domenichelli & P. Fasano, *Lo straniero*, (2):497-511, The Devil's Part.
Lo straniero nei drammi shakespeariani.

⁶³ *Ibid.*: 52.

⁶⁴ *Ibid.*: 54.

⁶⁵ *Ibid.*: p. 61.

⁶⁶ *Ibid.*: p. 59.

- nougin, J. (a cura di). 1987. *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*. Paris: Larousse.
- menichelli, M. Pensiero Straniero, in M. Domenichelli & P. Fasano, *Lo straniero*, (1):XXV–XLIX, .
- menichelli, M., Fasano, P. (a cura di). 1997. *Lo straniero. Atti del Convegno di Studi (16–19 novembre 1994)*, 2 voll. Roma: Bulzoni.
- ano, P. Il racconto dello straniero, in M. Domenichelli & P. Fasano, *Lo straniero*, (1):LI–LXIX.
- ano, G. Montaigne e il 'selvaggio': un'apologia senza mito, in M. Domenichelli & P. Fasano, *Lo straniero*, (2):463–481.
- ldler, L.A. 1979. *Lo straniero in Shakespeare*, trad. it. di A. Donati e A. Rizzardi. Urbino: Argalia.
- ik, G. Stranieri nella terra promessa: Israele nel romanzo ebraico-americano, in M. Domenichelli & P. Fasano, *Lo straniero*, (1):135–147.
- eenblatt, S. 1992. *Marvellous Possessions: the Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press.
- iccini, G. (a cura di). 2005. *La bottega dei narratori*. Roma: Audino.
- isteva, J. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard.
- isteva, J. 2004. *Meurtre à Byzance*. Paris: Fayard.
- arcialis, M.T. «...Quando si impiega troppo tempo a viaggiare, si diventa alla fine stranieri nel proprio paese». Figure dell'estraneità da Platone a Benjamin, in M. Domenichelli & P. Fasano, *Lo straniero*, (1):17–30.
- eneghello, L. 2002. *Trapianti: dall'inglese al vicentino*. Milano: Rizzoli.
- iccagnella, I. 1998. Il plurilinguismo di Ruzante, in *Quaderni veneti*, (27/28):129–148.
- erutelli, A. Il tema del perfidus hospes nella poesia erotica antica, in M. Domenichelli & P. Fasano, *Lo straniero*, (2):331–337.
- inter, H. 1968. *The Birthday Party. The Room. Two plays*. New York: Grove Press.
- irandello, L., Milano, M. 1985. *Novelle per un anno*, 2 tomi, a cura di M. Costanzo.
- uppa, P. *Il contadino di Ruzante tra "foire" carnevalesca e maschera sociale*, in Calendoli & Vellucci:149–179.
- uppa, P. 2010. *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- lomeo, R. 1989. *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*. Bari: Laterza.
- ruzante [Angelo Beolco]. 1967. *Teatro*, a cura di L. Zorzi. Torino: Einaudi.
- ruzante [Angelo Beolco]. 1981. *I Dialoghi: La Seconda Oratione. I prologhi alla Moschetta*, a cura di G. Padoan. Padova: Antenore.
- ruzante [Angelo Beolco]. 2010. *Moschetta*. Edizione critica e commento di S. D'Onghia. Venezia: Marsilio.

Seigneuret, J.C. 1988. *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. New York: Greenwood Press.

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

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

Tarantino, A. 1997. *Quattro atti profani*. Milano: Ubulibri.

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

Taviani, F. 1985. Una pagina sulla Commedia dell'Arte, in *Quaderni di Teatro*, (27):73–81.

Vianello, D. 1999. Tra inferno e paradiso: il 'limbo dei buffoni', in *Biblioteca teatrale*, (49–51):13–80.

Zanzotto, A. 1999. *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Del Bianco e G.M. Villalta; con due saggi di S. Agosti e F. Bandini. Milano: Mondadori.