

Per una lettura transculturale de *Le retour au désert* di Bernard-Marie Koltès

Vincenzo Spanò

Università Telematica Internazionale Uninettuno – Roma

Contact: vincenzo.spano@uninettunouniversity.net

ABSTRACT

The aim of the following work is trying to read a play like *Le retour au désert*, written by Bernard-Marie Koltès, through the prism of a transcultural perspective that takes into account not only the interconnection and multiplicity of cultures, but above all their vital - and sometimes painful - crossing, allowing us to enlighten the significance of the ramification between space and otherness, as well as between memory and identity, and their problematic relationship. Therefore, we will attempt to investigate and underline the importance of the exploitation of structural oppositions in the play, which is a characteristic of Koltesian drama, and the use of myth to reverse the many aporias of Western culture.

Keywords

Koltès, transculturality, drama, myth, space, identity

Le retour au désert (1988) di Bernard-Marie Koltès è una delle opere più anomale del drammaturgo francese, principalmente dal punto di vista dell'uso di una spazialità problematica, capace di catalizzare questioni e problemi di natura transculturale. Tale unicità inizia dalla scelta stesso del luogo, poiché ci troviamo di fronte all'unico tassello dell'intera produzione koltesiana, la cui azione si svolge in Francia, più precisamente in una città di provincia che ricorda fortemente Metz – luogo di origine dell'autore – come si può constatare anche dalle didascalie e dall'uso di soprannomi tipici di questa località usati per alcuni personaggi della scena. Il testo presenta una serie di particolarità drammatiche, individuate già da Joëlle Gras nel 1990:

Koltès qui disait, au moment de *Quai Ouest*, avoir découvert la nécessité de la règle des trois unités, met paradoxalement en scène avec *Le retour*, le lieu le plus ouvert, la temporalité la plus libre, l'action la plus plurielle de tout son théâtre. Il rentre à la maison, il retourne vers son passé, mais c'est pour le reconstruire de bric et de broc, ouverts à tous les vents, traversés de lignes de fuite et de trous de mémoire. (Gras 1990, 40)

Possiamo constatare, quindi, la presenza di un uso particolarmente trasgressivo delle tre unità, che prende avvio nello stesso momento in cui Mathilde, fulcro del dramma, varca la porta della casa paterna. Assente da quindici anni perché residente in Algeria, la giovane decide di ritornare con i suoi due figli nella sua casa d'infanzia, dove vivono suo fratello Adrien, sua moglie Marthe, suo figlio Mathieu e i domestici. Il motivo del ritorno di Mathilde è dettato dalla necessità di risolvere vecchi, e inizialmente poco precisati, litigi familiari con suo fratello, litigi che sono ancora latenti nella vita quotidiana della coppia adelfica. Durante l'azione drammatica, lo spettatore apprenderà le tragiche ragioni per cui la giovane ha dovuto lasciare la Francia.

Alla fine della Seconda guerra mondiale, Mathilde fu – infatti – trovata colpevole, marchiata e punita, su richiesta dello stesso fratello e di altri illustri notabili del paese, per essersi unita con un soldato tedesco e accusata, quindi, di complicità e collaborazionismo con il nemico; la giovane fu allora costretta a partire velocemente, incinta del suo primo figlio. Il conflitto tra Mathilde e Adrien sta a simboleggiare in prima istanza l'eterna disputa tra fratelli, che risale indietro fino al tempo della primissima infanzia; anche se gli eventi del dramma contribuiranno a cementare il loro rapporto: a ciò si lega il personaggio di Marie, la prima moglie di Adrien e amica intima di Mathilde che muore in circostanze misteriose; egli contrae successivamente matrimonio con Marthe, sua ex cognata, che incarna valori antagonisti e diametralmente opposti a quelli di sua sorella. E sullo sfondo di tutto ciò – quasi come fosse promemoria di un dramma immutabile – vi è la sanguinosa guerra d'Algeria, in rapporto alla quale è impossibile ignorare lo stretto parallelismo tra le vicende della Famiglia e quelle della Nazione, come osserveremo più avanti. In effetti, l'arrivo di Mathilde nella casa paterna rappresenta un ritorno brusco che si configura quasi come un rovesciamento del mito del figliol prodigo: l'unico scopo che la donna possiede è quello di distruggere tutto ciò che la dimora ha significato nel corso degli anni, e – pertanto – diventa necessario, per Mathilde, distruggere gli ostacoli, i muri e le barriere che Adrien ha eretto per isolarsi dal mondo. Mathilde sente una necessità quasi autotelica di colpire simbolicamente la provinciale e gretta borghesia francese che egli, con la sua mentalità ristretta, rappresenta. Le sue stesse parole lo testimoniano:

Mais je ne suis pas venue pour repartir, Adrien, mon petit frère. J'ai là mes bagages et mes enfants. Je suis revenue à cette maison, tout naturellement, parce que je la possède ; et, embellie ou enlaidie, je la possède toujours. Je veux, avant toute chose, m'installer dans ce que je possède. (Koltès 1988, 13-14).

Un'attenta osservazione alle categorie spaziali potrà essere utile per corroborare quanto detto. In effetti, lo spazio nel *Retour* coincide, solo a prima vista, con un'entità omogenea e delimitata – ossia la casa e il suo giardino – in cui l'azione della protagonista, Mathilde, irrompe prepotentemente. La casa, inizialmente isolata dall'esterno proprio da Adrien (come è evidente nel corso di un acceso dibattito con il figlio: «Tu ne sais rien. Au-delà de ce mur, c'est la jungle, et tu ne dois pas la traverser sans la protection de ton père», 24), nonché isolata dalla provincia, si colloca in maniera netta e speculare in opposizione al rapporto tra Francia e Algeria durante gli anni del loro conflitto. Dopo l'arrivo di Mathilde, la villa dei Serpenoise – è questo il loro nome di famiglia, non privo di valenze simboliche cui si alluderà in seguito – diventa un'entità capace di assumere dimensioni cosmiche («Je ferai ôter toutes les portes de cette maison, je veux tout voir, quand je le veux; je veux pouvoir entrer partout à l'heure que je veux», 34). Si tratta di uno spazio sempre più amplificato e poroso in cui i personaggi entrano ed escono; dai membri della servitù agli uomini illustri della città. La dimora avita passa dall'essere uno spazio chiuso e definito a configurarsi come un insieme tentacolare la cui complessità è alla base della profonda ambiguità tra la sua funzione referenziale dell'abitazione e il suo valore metaforico.

Se, come accade anche in altre opere, la drammaturgia di Koltès è spesso caratterizzata da un ideale quasi classicheggiante per ciò che concerne il rispetto pressoché religioso delle unità di luogo e di tempo, quasi come forma di devozione nei confronti di una tradizione amata e costantemente decostruita, ne *Le retour* assistiamo a una netta predominanza della disomogeneità cronotopica. L'attenzione alla temporalità in Koltès non è mai stata questione di scarsa importanza, nel nostro caso – tuttavia – la sua rilevanza è ravvisabile anche dal titolo dell'opera, in cui è immediatamente proposta un'evocazione al passato, ad un'altra epoca in qualche modo ancora esistente. Sono quindi due i tempi che si intrecciano, si mescolano e si confondono in una prospettiva ramificata – e dolorosamente transculturale – che abbraccia (e annichilisce) diverse particolarità contingenti: il presente in cui si svolge l'azione – gli anni Sessanta – e il passato familiare portato alla luce da Mathilde e che, curiosamente, si ripete sotto gli occhi della madre attraverso le vicende della figlia Fatima:

Fatima, je ne veux que tu traînes dans ce jardin la nuit. Fatima, moi-même j'y ai traîné jadis, et j'y ai traîné une nuit de trop et cela a donné ton frère, et je n'ai même pas vu le visage de celui qui m'a fait ce cadeau-là (45-46).

Risulta essenziale, per cogliere il valore di tale diversificazione, nonché la reiterazione ciclica dei tempi, l'epigrafe scelta da Koltès, appartenente al *Riccardo III* di Shakespeare, funzionale per ben introdurre un'analogia con l'alterazione dell'ordine successivo degli eventi; in essa ci si chiede: «Why grow the branches now the root is wither'd? Why wither not the leaves that want their sap?» (7) («Perché far crescere i rami ora che la radice è secca? Perché non appassiscono le foglie che mancano della loro linfa?»), una battuta che ben mette in evidenza le tinte fosche e il rilievo dell'esaltazione degli antenati che permeano l'opera shakespeariana.

Un ulteriore e chiaro paradigma del carattere ibrido e disomogeneo della temporalità si trova esaminando la struttura dell'opera, che armonizza – come già notava Gras – «une division d'ordre dramatique et rythmique et une division d'ordre rituel» (Gras 1995, 36-39). In effetti, il dramma possiede un equilibrio strutturale nelle sue cinque parti, simili per lunghezza e per numero di scene – circa quindici pagine di tre o quattro scene ciascuna. Ma il segno più caratteristico della composizione testuale coincide con l'assimilazione della struttura sinottica alle preghiere quotidiane musulmane, elemento che possiamo di fatto considerare come un effetto di straniamento, a sfondo marcatamente transculturale, sebbene lo stesso Koltès alluda esclusivamente a ragioni di tipo estetico:

Tout à coup, je me suis aperçu qu'il y a une structure dans ma pièce, qu'il y a cinq parties. Cela correspond à peu près à l'aube, à midi, aux moments de la journée. Puis il y a la beauté des noms des prières, la beauté du rythme de la journée dans les pays musulmans. Il ne faut pas donner à cela une importance fondamentale. Ce sont des petits plaisirs, mais qui ont de l'importance ici en France, et aussi par rapport aux Arabes. (Koltès 1999, 141-142)

Esaminando dall'interno la composizione dell'opera, è interessante notare che la scelta delle preghiere musulmane per inquadrare l'architettura dell'azione non è propriamente dettata dalla casualità, ma risponde al desiderio di introdurre un elemento straniante alla realtà francese, utile per attuare una rinegoziazione graduale degli assunti culturali. L'arrivo di Mathilde, elemento già di per sé inaspettato, produce una serie di alterazioni radicali, tra cui quello della temporalità tradizionale. In questo contesto, la consueta preghiera dell'alba segna l'inizio della giornata e l'irruzione di Mathilde nella vecchia casa di famiglia; è – tra l'altro – rivelatore, in questa prospettiva, che i primi interventi di Mathilde siano in lingua araba, il che sottolinea «l'utilisation de la langue étrangère dans un but de signifier au-delà du sens lexical» (Palm 2009,

132). La disputa fraterna viene introdotta con la preghiera del mezzogiorno: si può osservare, quindi, un sovvertimento del consueto ordine ciclico delle preghiere islamiche, poiché Koltès antepone la notte al pomeriggio, suggerendo così che la rivolta di Mathilde sconvolgerà l'ambiente circostante, compreso il corso naturale degli eventi naturali. Due frasi premonitrici anticipano questo capovolgimento temporale; in un primo momento la domestica Maame Queuleu afferma: «Faites que le soleil se couche de plus en plus tôt, et qu'ils se détestent dans le silence» (Koltès 1988, 37), cui fanno eco le parole di Adrien: «Je ne veux pas espérer le soir, car je ne veux pas pleurer le matin» (Koltès 1988, 42). La notte, nella cosmogonia mitica koltésiana, è in sostanza il tempo del fantastico e del mito (lo sarà anche in *Roberto Zucco*); si tratta di un tempo irreali in cui emergono i fantasmi del passato – in questo caso, Marie – e quelli del futuro. D'altro canto, il pomeriggio segnerà la fine della disputa e il preludio dell'esplosione al caffè Saïfi, che evoca allo stesso tempo la fine del Ramadan. Aziz, il servo, finisce per diventare l'offerta estrema del sacrificio umano, il capro espiatorio che segnerà la riconciliazione definitiva tra i due fratelli.

Abbiamo appena sottolineato quanto l'alternanza tra passato e presente elimini in tale contesto la possibilità di una temporalità rettilinea e meccanicistica. Il passato e il presente della famiglia Serpenoise costituiscono, piuttosto, la più autentica espressione della dualità di un percorso che deve essere compiuto interamente per tornare al punto di partenza. Come sottolinea ancora Stina Palm, l'idea del ritorno è latente tre volte ne *Le retour*: nel momento del rientro di Mathilde nella casa paterna, nella fuga finale di entrambi i fratelli verso il deserto algerino, e nel ritorno dello scrittore alle sue origini, alla sua città, attraverso la scrittura drammaturgica. Da qui potremmo coglierne un quarto da aggiungere a quelli precedentemente citati: si tratterebbe dell'eterno ritorno segnato dalla ripetizione ciclica degli eventi familiari e storici. Quindici anni dopo l'esilio di Mathilde non si osserva, infatti, alcuna evoluzione nel suo rapporto con Adrien, che sembra essere stato congelato nell'infanzia. Allo stesso modo, parte della sua vendetta implica l'infliggere un'identica umiliazione da lei stessa subito in passato, rasando la testa del prefetto Plantières, che ratificò la punizione dell'esilio e ordinò che le venissero rasati i capelli per umiliarla.

È in questo sfondo che irrompe tutta la traumaticità della recente storia e si può così tracciare una somiglianza netta tra due dei grandi conflitti nella storia francese del XX secolo, ossia i crimini della Seconda guerra mondiale e la guerra d'Algeria. Curiosamente, nella diegesi di entrambi i conflitti, assistiamo da spettatori a un'ennesima ripetizione: Mathilde e Fatima, madre e figlia rispettivamente, sono accomunate dalle medesime – violente – circostanze in materia di maternità; esse concepiranno allo stesso modo: la prima il figlio Edouard, la seconda una coppia di gemelli neri, che hanno un carattere premonitore, giacché, come è stato detto, «Ils annoncent, en tant que Romulus et Rémus, la répétition du fratricide et garantissent ainsi la continuation de la discorde» (Grewe 1994, 194). Il tempo, dunque, oltre ad essere frammentato ed eterogeneo, ritorna eternamente su sé stesso. Il critico M. P. Sébastien ravvisa la causa di questo eterno ritorno nel rapporto fraterno tra Adrien e Mathilde, cresciuti nel contesto della *domus* familiare, un vero e proprio *espace de reversibilité*, in cui entrambi continuano a ripetere atteggiamenti tipici di un'infanzia traumatica non vissuta serenamente e, quindi, non superata. Non si può, di conseguenza, ignorare l'esistenza di una prossimità tra l'unità di luogo simboleggiata dalla dimora familiare e la dualità temporale, e storica, tra passato e presente. Entrambe le dimensioni si attraversano e si intersecano senza soluzione di continuità proprio perché l'esperienza transculturale di cui è portavoce Mathilde corrode l'idea stessa di un rapporto unidirezionale, di un potere lineare e verticistico che implica un vincitore e un vinto, un detentore di istanze culturali superiori e un soggetto marginale da acculturare.

Come nei lavori precedenti di Koltès, anche *Le retour* è fedele alla concezione della drammaturgia koltésiana che interpreta lo spazio essenzialmente come un luogo di incontro e, quindi, un luogo di conflitto. La casa dei Serpenoise costituisce, allo stesso tempo, il campo di battaglia e il bottino perpetuo della grottesca disputa fraterna. Adrien, come detto, ci abita insieme con la sua famiglia e sembra determinato a proteggerla da ogni contatto con l'esterno, costruendo un muro attorno al giardino, e stabilendo fin dall'inizio una demarcazione tra interno ed esterno destinata ad implodere dopo l'ingresso di Mathilde nella casa paterna: innanzitutto perché la sua esperienza in Algeria ne afferma il carattere nomade: la sua bhabhiana «coscienza negata» (Bhabha 1994) irrompe nel discorso dominante e riesce a mettere in questione l'autorità grazie a una posa che rigetta la dialettica della conquista e della sopraffazione altrui. Dirà Mathilde, dando in tal mondo pieno significato all'epigrafe shakespeariana:

Mes racines? Quelles racines? Je ne suis pas une salade; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol. (Koltès 1988, 13).

Leggere *Le retour* attraverso gli strumenti della transcultura permette di concepire la pratica teatrale come un dispositivo utile per perturbare le classifiche e amalgamare i tasselli del dialogo culturale senza asimmetrie e soluzioni di continuità. Tenendo a mente quanto appena detto, potremmo inferire che da questo derivi il fermo rifiuto di Mathilde di assimilarsi a ogni patria, ma anche la piena constatazione di quanto i confini eretti dal *pater familias* si rivelino progressivamente sempre più inefficaci: la porta d'accesso alla casa è socchiusa e permette un facile accesso a Mathilde. Lo ha notato magistralmente Bruck:

Le retour de ce qui devrait ne pas être, d'une exilée, entraîne ainsi l'abolition des frontières de la maison, de la France, ou encore celles entre les vivants et les morts avec notamment le retour de Marie, décédée il y a plus de quinze ans. Les lieux permettent alors un retour de mémoire, et font le lien entre l'histoire individuelle des protagonistes et l'Histoire de la France et de l'Algérie. Ils sont également la transposition spatiale d'un métissage culturel (Bruck 2011, 8-9).

In effetti, una delle singolarità del personaggio di Mathilde risiede nel carattere meticcio – non solo francese e arabo – ma anche nella sua condizione al contempo di proprietaria ed estranea della dimora; così i confini della casa stessa, anticamente certi e granitici, diventano sempre più porosi. In altre parole: i confini, elemento spaziale essenziale nell'opera di Koltès, vengono progressivamente erosi. Penetrando l'alterità che è incarnata da Mathilde, la casa familiare diventa luogo di opposizioni non più latenti, come dimostrato dalle diverse reazioni che ne derivano: in primo luogo, si genera un contrasto di natura interculturale – la convivenza tra arabi e francesi; cui segue un altro di ordine civile – tra la famiglia e il pubblico; a questi si aggiunge un conflitto fisico e traumatico che aleggia di continuo: quello mitico tra i vivi e i morti, come evidenziato nei duelli tra Mathilde e Adrien, tra la famiglia di Mathilde e il personale domestico, e – non per ultimo – dalle apparizioni dello spettro di Marie, prima e sfortunata moglie in cui si depositano le ambiguità di un passato violento. Allo stesso tempo, l'istituzione del conflitto interno e del suo grumo traumatico, presuppone la conseguente eliminazione dello spazio esterno, che continua ad esistere, in un certo modo, unicamente attraverso la funzione referenziale. A questo ultimo punto si riferisce Marie-Paule Sébastien nella sua opera *Bernard Marie-Koltès et l'espace théâtrale*:

En dehors de la maison, rien n'existe. Plus exactement, il y a bien des choses qui se passent, mais elles sont toutes mises sur le même plan. Elles peuvent être historiques, comme la guerre d'Algérie, réelles comme une bombe qui explose ou la tête rasée d'une femme, elles peuvent être mythiques comme Marie apparaissant à Fatima, comme la naissance de Romulus et Rémus ou religieuses comme les heures du jour s'égrenant selon les rythmes de la prière musulmane, aucune différence de statut ne leur est accordée. On les tient toutes pour réelles, vraies, intervenant également dans la pièce. (Sébastien 2001, 100).

Nella quasi totalità del *corpus* drammatico di Koltès, il binomio tra spazio-identità è una costante in cui il personaggio gioca un ruolo capace di trasfigurare la realtà, attraverso la sua azione verbale, come ricorda Jean-Pierre Ryngaert:

Quand les lieux sont parlés, cette parole des personnages n'est pas systématique, mais elle est le plus souvent une exploration de ce qui les entoure, une façon, en disant là où ils sont, que c'est bien là qu'ils sont; la parole est aussi une appropriation et une transformation de l'espace. Nommé et renommé, assorti de qualificatifs ou centre d'une palabre, le lieu cesse d'être une coquille, même pleine. Il devient une situation, une qualification du personnage, un sujet de conflit, un territoire (Ryngaert 2001, 34).

I personaggi di Koltès usano il linguaggio innanzitutto per scrutare l'ambiente, per poi modificarlo e farlo proprio. Tuttavia, *Le retour* costituisce quasi una singolare eccezione a questa costante drammaturgica koltésiana, poiché è lo spazio che agisce ed influenza potentemente i personaggi e le loro sorti, suscettibili di radicali metamorfosi. Mathilde è l'esempio più chiaro di tale azione demiurgica capace di alterare la realtà: rivive dopo quindici anni un'infanzia che non le appartiene più, dà alla luce in esilio due bambini, a uno dei quali ha dato un nome arabo, rinnega le sue radici francesi e agli occhi di suo fratello è l'estranea della casa, colei che è persino priva del diritto di partecipare all'eredità genitoriale. Il suo arrivo, antifrastico anche rispetto all'archetipo mitico del ritorno di Oreste, rappresenta l'ingresso in casa di un'alterità perturbante, che provoca un profondo effetto sul comportamento del figlio di Adrien, che afferma a tal punto:

Quel monde merveilleux, et comme il est bien fait! Même ce mur m'a l'air d'avoir été construit tout exprès pour que j'aie le plaisir de le sauter (Koltès 1988, 51).

Mathieu vorrebbe scavalcare le mura della prigione domestica, visitare i bordelli frequentati dal suo servitore Aziz e, soprattutto, partire per arruolarsi con il servizio militare per partecipare alla guerra d'Algeria, quel conflitto – mitologico e reale al contempo – che suo padre ha sempre cercato di nascondergli. Pertanto, la casa – come la reggia degli Atridi – acquista nell'opera un valore fondamentale in quanto luogo della memoria, quello in cui sopravvivono i ricordi e, allo stesso tempo, quello in cui è inscritto il futuro: solo attraverso la *domus* si può sperimentare la memoria comune, che Adrien ha faticato a nascondere fino al ritorno di Mathilde. La storia dimenticata viene così rivelata.

Il ritorno di Mathilde implica anche il riemergere tentacolare e confuso del passato e, con esso, dei suoi fantasmi. Attraverso le apparizioni di Marie, madre e figlia sono costrette a confrontarsi con i segreti indicibili di quel tempo passato, di cui lo spettro era testimone e parte. L'azione stessa di muoversi lungo le parti più intime della casa è esempio di un legame inscindibile tra memoria e presente. Lo ricorda anche Paul Ricœur, quando riflette su quanto i luoghi abitati siano, nella loro essenza, indelebili nella psiche umana. Sempre Ricœur rammenta quanto «d'héritage de la violence fondatrice» (Ricœur 2000, 97) caratterizzi ogni comunità emersa da un legame conflittuale, che lo lega e lo vincola a quello precedente. In questo senso, la storia della famiglia Serpenoise – come fosse quella di moderni e problematici Atridi – è paradigmatica: il nonno di Mathilde e Adrien si è suicidato «d'une balle dans la tête» (Koltès 1988, 91); suo padre, César, teneva rinchiusa la moglie in uno stanzino, morta qualche tempo dopo in strane circostanze; evento che si ripete con Mathilde quando, dopo la sua prima gravidanza, è stata rinchiusa sotto la custodia di Maame Queuleu e costretta a mangiare in ginocchio; e, per completare il cerchio, anche Marie muore misteriosamente nella sua camera da letto. Adrien fa riferimento a questo torbido e violento passato familiare e giustifica la catena di orrori in nome della tradizione e della ripetizione degli eventi: «Il faut

respecter les traditions. Les femmes de nos familles meurent jeunes, et, souvent, sans que l'on sache exactement pourquoi» (62), affermerà con aforistica e irremovibile convinzione.

Per delineare parte dei tasselli di un'estetica transculturale messa in opera da Koltès nella *pièce* in questione, bisogna spendere qualche parola sulla dimensione mitologica chiamata in causa. Nella consapevolezza che il mondo concettuale dell'autore rimanda ad una serie ricchissima di riferimenti appartenenti agli ambiti della cultura tradizionale, popolare e colta, che richiederebbero uno studio specifico più approfondito, riteniamo che *Le retour au désert* sia un esempio paradigmatico di come le eredità cristiane e musulmane vengano armoniosamente riesumate nell'azione drammatica. Sebbene la presenza di segni dell'Islam appaia più limitata, essa non è trascurabile: abbiamo già riflettuto sull'uso di una temporalità sincretica, che l'autore traduce attraverso una misura del tempo specifica dei paesi islamici. Allo stesso modo, non priva di significato appare la desacralizzazione della festa del Ramadan, al termine della quale viene rivelata la gravidanza di Fatima, il cui nome ha un significato preminente per il culto musulmano. La giovane darà alla luce due gemelli – chiamati emblematicamente Romolo e Remo – destinati a perpetuare il cognome materno, proprio come la figlia di Maometto, madre di due figli, Hassan e Hussein. D'altro canto, l'impronta del cattolicesimo è decisamente più ampia, probabilmente come lascito di una profonda educazione cattolica ricevuta da Koltès fino alla soglia del diploma di maturità. Così, *Le retour* costituisce un chiaro esempio di un distanziamento morale, dovuto alla parodia dei miti ad esso appartenenti e volto a ridicolizzare – non troppo latentemente – l'integralismo delle religioni rivelate. Il primo riferimento mitologico ha carattere squisitamente onomastico, poiché si riferisce al cognome “Serpenoise”, che rimanda al mito del serpente nella tradizione cristiana, e anche orfica, simbolo della morte e del Male. L'analogia con la stirpe Serpenoise serve a giustificare la conflittuale storia familiare in cui omicidi, suicidi e stupri sono elemento comune e denominatore consueto di un cambiamento solo apparente. In questo senso A. Grewe (1994) ha potuto interpretare tale incapacità di vivere in pace con il prossimo come manifestazione del male, paragonando la magione dei Serpenoise ad un nido di vipere, ma facendo allusione anche a una tradizione colta che ravvisa nel serpente che si morde la coda l'immagine evocativa ed enigmatica dell'infinito e dell'eterno ritorno, emblematico nel titolo dell'opera e messo in relazione con la ripetizione ciclica degli eventi della storia sociale e familiare nel tempo spurio koltesiano. L'autore si compiace, inoltre, di inventare – come già aveva fatto in *Quai Ouest* – una evidente duplicazione di alcuni personaggi, in linea con il pensiero stoico dell'eterno ritorno, ripreso e diffuso da Nietzsche nel XIX secolo. Secondo tale prospettiva, il personaggio agisce mosso da un comportamento archetipico, superiore alla sua individualità, che risponde a tale idea di riproduzione periodica e circolare dell'accaduto.

Fatima, la figlia ferita, ripete – dunque – lo stesso evento che molti anni prima generò l'esilio della madre; anche se nel suo caso la nascita dei gemelli assicura la continuazione della saga e del conflitto fraterno che ha inaugurato il dramma. Essa arriva in Francia dall'Algeria, accompagnata da sua madre, e il suo nome è causa di discordia quando viene presentata ad Adrien: Fatima Az-Zahrâ è, come detto, il nome della quarta figlia del profeta Maometto, che gode di un fervente culto nell'Islam. La sua figura è esempio di purezza e castità, essendo i suoi diretti discendenti i legittimi successori del profeta. A tale dimensione, da correlare indubbiamente con il nostro personaggio, bisogna anche aggiungere che la giovane concepisce i gemelli in modo misterioso – non viene mai dichiarato esplicitamente se il personaggio del “paracadutista nero” con cui si intrattiene ne sia il padre. Indubbiamente, il racconto musulmano condivide molti attributi con quello cristiano al di là della sua mera denominazione: si pensi alla Vergine di Fatima, cui sembra echeggiare la giovane donna inesperta e immacolata, sorpresa da un *deus ex machina*, come lo è – appunto – il grande “paracadutista nero”, apparizione che ricorda l'Annunciazione dell'arcangelo Gabriele.

Il gioco di Koltès con il mito include anche la parodia della coppia sororale evangelica, formata dalle sorelle di Lazzaro, Marta e Maria. Tale coincidenza nella scelta dei nomi non è priva di significato: Koltès sottolinea ancora una volta la persistenza di valori patriarcali sia nella Bibbia che nella società francese della metà del XX secolo: se le sorelle di Lazzaro accolgono Gesù, patriarca assoluto, mentre attraversa il loro villaggio, le sorelle Rozérieulles si prendono cura come mogli di Adrien, patriarca della famiglia, in diversi momenti della sua vita, poiché dopo la morte di Marie, egli decide di sposare Marthe. In entrambi i casi, le due sorelle si comportano in modo antitetico. Se, nel Vangelo di Luca, viene sottolineato l'atteggiamento contemplativo e di ascolto di Maria rispetto a quello di Marta, inquieta e impegnata nelle faccende domestiche, e accorata per la passività di sua sorella, ne *Le retour* i due personaggi conservano l'opposizione caratteriale ma anche una profonda somiglianza morale: Marthe ha dimostrato di essere una moglie devota e compiacente, che vuole evitare lo scontro tra i due fratelli. Così chiede a Mathilde di essere gentile con il marito perché riconosce in lui un uomo profondamente turbato e infantile. Al contrario, la Marie koltesiana si tramuta da figura materna e affettuosa a larva spettrale assetata di vendetta che ricorda il fantasma del padre di Amleto e la cui vendetta consiste nell'evidenziare in modo assillante l'origine proletaria del marito. Dietro tali archetipi aleggiano continuamente il carattere sedentario di Adrien e quello nomade di Mathilde, elementi che li avvicinano alla coppia biblica del conflitto familiare per eccellenza, quella di Caino e Abele, se non fosse che, nel *Retour*, è la vittima a dover andare in esilio, mentre il colpevole continua a vivere nella grazia del Padre.

Tentare di leggere un'opera come *Le retour au désert* attraverso il prisma di una prospettiva transculturale che tenga conto non solo dell'interconnessione e della molteplicità delle culture, ma soprattutto del loro vitale – e talvolta doloroso – attraversamento, permette di far emergere in modo problematico la pregnanza della ramificazione tra spazio e alterità, nonché tra memoria e identità. In definitiva, si spera di aver dimostrato come la postura transculturale di Mathilde, inserita fra gli interstizi del privilegiato e del subalterno, sia capace di annullarne l'antinomia contrastando i vari «imperial gaze» (Kaplan 1997) e «white gaze» (Morrison 2019), di cui viene spesso accertata l'esistenza nel corso del dramma, con uno sguardo meticcio, complesso e poroso capace di far risuonare la natura eteroclitica dell'essere umano. Appare, in aggiunta, funzionale sottolineare che l'utilizzo di opposizioni strutturali e il ricorso al mito per invertirlo, siano caratteristiche del dramma koltesiano, come illustrato negli ultimi esempi. Infine, una volta confermata la presenza massiccia di mitologemi nell'opera di Koltès, ci si potrebbe interrogare sul perché di una simile operazione: oltre ad evidenziare lo spirito trasgressivo dell'autore, non sarebbe – a nostro avviso – scorretto scorgere in questa volontà di alterare il mito la ricerca di una catarsi collettiva, attraverso una velata critica alla società occidentale, alla sua cultura, alle sue usanze, attaccando e intaccandone le fondamenta più arcane.

Bibliografia

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.

Bruck, Célia. *Seuils et frontières: la question du passage dans Le retour au désert de Bernard-Marie Koltès*. Mémoire: Université de Lorraine, 2011.

Gras, Joëlle. “Le jardinier obstiné”. *Alternatives théâtrales*, 35-36 (1990): 36-39.

Grewe, Andréa. “Réalité, mythe et utopie dans *Le retour au désert* de Bernard-Marie Koltès”. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 46 (1994): 183-201.

Kaplan, E. Ann. *Looking for the Other. Feminism, Film and the Imperial Gaze*, London: Routledge, 1997.

Koltès, Bernard-Marie. *Le retour au désert suivi de Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.

Koltès, Bernard-Marie. *Une part de ma vie: Entretiens (1983-1989)*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1999.

Monzani, Stefano. “L'utopie du fratriarcat. Fraternel et fraternité dans l'œuvre de B.-M. Koltès”, *Cahiers de psychologie*, 27 (2006): 141-162.

Morrison, Toni. *Toni Morrison: The Pieces I Am*, diretto da Timothy Greenfield-Sanders, 2019.

Palm, Stina. *Bernard-Marie Koltès vers une éthique de l'imagination*. Paris: L'Harmattan, 2009.

Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Les Éditions du Seuil, 2000.

Ryngaert, Jean Pierre. “Nommer sa place dans le monde”. In A. Petitjean (Ed.), *Bernard-Marie Koltès: la question du lieu*. Metz: CRESEF, 2001.

Sébastien, Marie-Paule, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris: L'Harmattan, 2001.