TEATRO STABILE TORINO

6

LES BONNES

DI JEAN GENET

T.S.T./CentroStudi
Biblioteca
OP. 9-30

OP. 9-30

6 TEATRO STABILE TORINO

LES BONNES

DI JEAN GENET

BIBLIOTECA - CENTRO TEATRO STABILE TORINO

a cura del Centro Studi del T.S.T.

Motivi del delitto di paranoia. Il delitto delle sorelle Papin

Al dott. Georges Dumas
con rispettosa amicizia.

Tutti ricordano con quali modalità raccapriccianti avvenne il massacro di Le Mans e quanta emozione suscitò nella coscienza del pubblico il mistero delle motivazioni delle due assassine, le sorelle Christine e Léa Papin. A questa inquietudine, a questo interessamento, corrispose, nella stampa, un'ampia informazione, ad opera dei più competenti fra i giornalisti (1). Ci limiteremo dunque a riassumere i fatti.

Le due sorelle, di ventotto e ventun anni, fanno da molti anni le domestiche presso una onorata famiglia borghese di questa piccola città di provincia: un procuratore legale con la moglie e la figlia. Domestiche modello, è stato detto, per le quali la famiglia era invidiata; ma anche domestiche-mistero, perché, se è stato notato che i padroni sembrano essere stati stranamente privi di simpatia umana, niente ci autorizza a dire che l'indifferenza altezzosa delle persone di servizio sia stata solo una risposta a questo atteggiamento; i due gruppi « non si parlavano ». Tuttavia questo silenzio non poteva essere vuoto, anche se era oscuro agli occhi dei protagonisti.

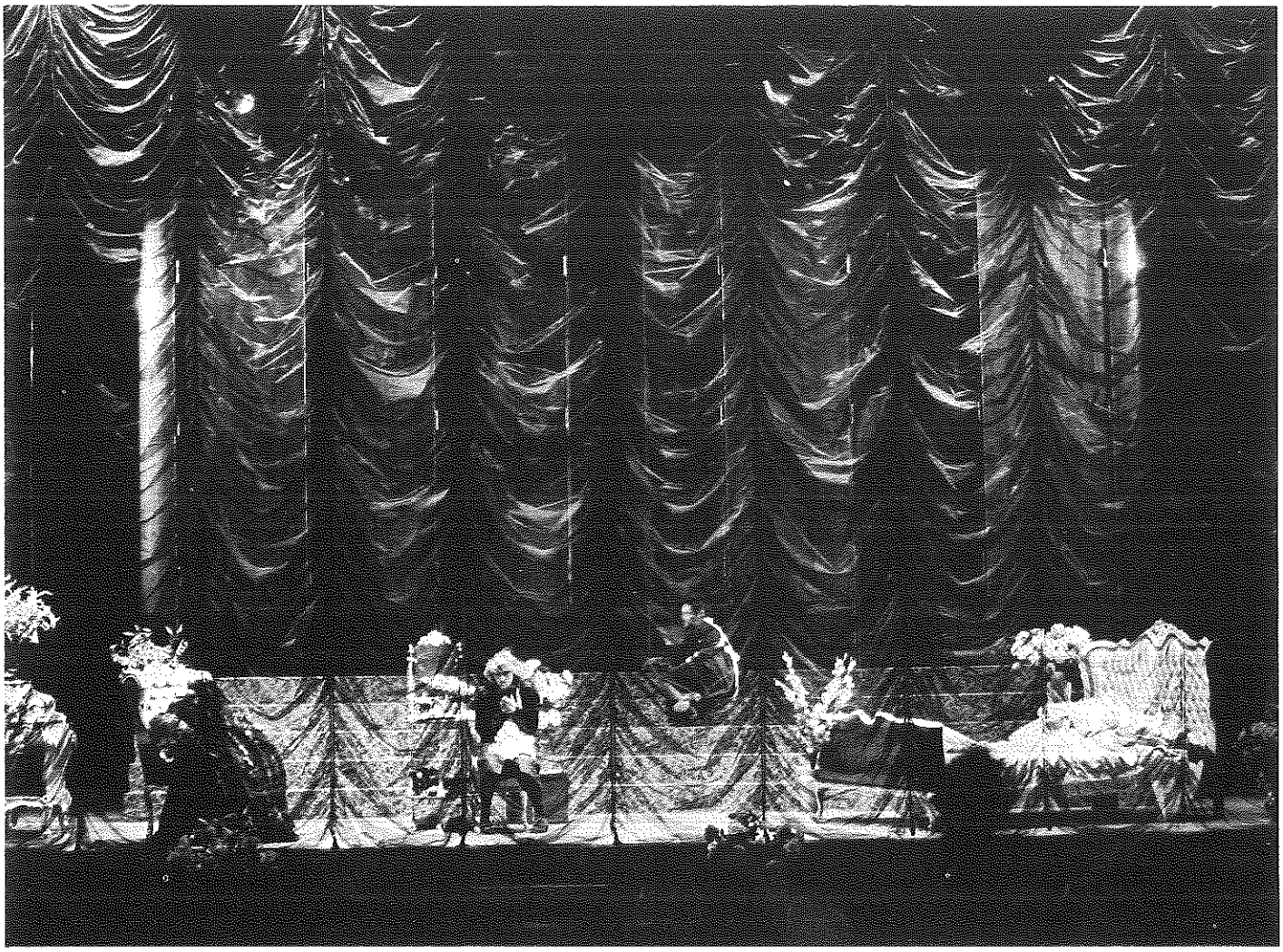
Una sera, il 2 febbraio, quell'oscurità si materializza, in occasione di un banale guasto dell' illuminazione elettrica. A provocarla è stata una sbadataggine delle due sorelle, e le padrone, che ora sono assenti, si sono violentemente irritate, in passato, per motivi meno gravi. Che reazioni avranno avuto madre e figlia quando rientrando hanno scoperto questo piccolo disastro? Su questo punto le varie dichiarazioni di Christine non sono concordi. Comunque sia, si scatena subito il dramma, e per quanto riguarda la forma dell' aggressione difficilmente si può accogliere una versione differente da quella fornita dalle due sorelle, cioè che fu improvvisa, simultanea, portata fin dall'inizio al parossismo del furore: ognuna si impossessa di una avversaria, le strappa, da viva, gli occhi dalle orbite, fatto inaudito, è stato detto, negli annali del crimine, e la accoppa. Poi, servendosi di quello che è a portata di mano, martello, boccale di peltro, coltello da cucina, infieriscono sui corpi delle loro vittime, schiacciano loro la faccia, e, scoprendone il sesso, tagliuzzano in profondità le coscie e le natiche dell'una, per imbrattare di questo sangue quelle dell'altra. Lava-

no poi gli strumenti di questi riti atroci, purificano se stesse e si coricano nello stesso letto. « Ecco fatta pulizia! ». Questa è la formula che si scambiano e che sembra dare il via alla fase di « ritorno in sé », svuotata di ogni emozione, che fa seguito all'orgia sanguinosa.

Al giudice, non forniranno alcun motivo comprensibile del loro atto; nessun odio, nessun motivo di risentimento contro le loro vittime; la loro unica preoccupazione sembrerà quella di condividere interamente la responsabilità del delitto. A tre periti, appariranno senza segni di delirio né di demenza, senza alcun disturbo attuale né psichico né fisico, ed essi saranno costretti a mettere agli atti questo fatto.

Per quanto riguarda gli antecedenti del delitto, abbiamo dati troppo imprecisi, sembra, per poter tenerne conto: un confuso tentativo delle sorelle per ottenere dal sindaco l'emancipazione della più giovane, un segretario generale che le ha trovate « un po' tocche », un commissario di polizia che testimonia di averle ritenute affette da mania di persecuzione. C'è anche da notare il bizzarro attaccamento che le univa, il loro essere come immunizzate da ogni altro interesse, i giorni di vacanza passati insieme e nella loro camera. Ma ci si è forse allarmati, fino a quel momento, per queste stranezze? E si tace ancora di un padre alcolista, brutale, che, dicono, ha violentato una delle figlie, e il fatto che la loro educazione è stata precocemente interrotta.

Solo dopo cinque mesi di prigione Christine, isolata dalla sorella, ha una violentissima crisi di agitazione con allucinazioni terrificanti. Durante un altro attacco tenta di strapparsi gli occhi, indubbiamente invano, ma non senza procurarsi delle lesioni. Questa volta lo stato di agitazione furiosa rende necessaria l'applicazione della camicia di forza; ha delle manifestazioni di esibizionismo erotico, poi appaiono sintomi di malinconia: depressione, rifiuto di alimentarsi, autoaccusa, atti espiatori con caratteristiche ripugnanti; in seguito, a più riprese, tiene discorsi deliranti. Precisiamo che la dichiarazione di aver simulato alcuni di questi stati non può in nessun modo essere considerata la vera chiave per comprenderne la natura: frequentemente, in questi casi, il soggetto vive un sentimento di gioco, senza che perciò il suo comportamento risulti per questo meno tipicamente morboso.



Il 30 settembre le due sorelle vengono condannate dalla giuria. Christine, apprendendo che le taglieranno la testa sulla piazza di Le Mans, riceve la notizia in ginocchio.

Tuttavia le modalità del delitto, i disturbi di Christine in prigione, le stranezze nella vita delle sorelle avevano convinto la maggior parte degli psichiatri della irresponsabilità di queste assassine.

Davanti al rifiuto di una controperizia, il dott. Logre, personalità, come è noto, altamente qualificata, ritenne di poter testimoniare in tribunale in loro difesa. Sarà stato per un'esigenza di rigore professionale dell'insigne clinico o per un atteggiamento di prudenza suggeritogli dalla circostanza che lo metteva nella posizione di un avvocato? Il dott. Logre avanzò non una, ma più ipotesi sulla presunta anomalia mentale delle due sorelle: idee di persecuzione, perversione sessuale, epilessia o epilessia isterica. Se è vero che crediamo di poter formulare una soluzione più univoca del problema, vogliamo innanzitutto ringraziarne la sua autorità, non solo perché questa ci protegge dal rimprovero di proporre una diagnosi senza aver esaminato direttamente le ammalate, ma perché questa autorità ha dato la sua sanzione, con formulazioni particolarmente felici, a certi fatti molto delicati da isolare e tuttavia, come vedremo, essenziali per la dimostrazione della nostra tesi.

Esiste un'entità morbosa, la *paranoia*, che malgrado la alterna fortuna di cui ha goduto nell' evoluzione della psichiatria, corrisponde grosso modo ai seguenti tratti classici: *a)* un delirio intellettuale i cui temi vanno dalle idee di grandezza alle idee di persecuzione; *b)* delle reazioni di aggressività molto spesso omicide; *c)* una evoluzione cronica.

Esistevano finora due opposte concezioni sulla struttura di questa psicosi: una la considera come lo sviluppo di una « costituzione » morbosa cioè di un vizio congenito del carattere; l'altra ne individua i fenomeni elementari in alcuni disturbi momentanei della percezione, che vengono definiti interpretativi per la loro apparente analogia con l'interpretazione normale; il delirio viene qui considerato come uno sforzo del soggetto di spiegare razionalmente queste esperienze, e l'atto delittuoso come una reazione passionale i cui motivi sono forniti dalla convinzione delirante.

Anche se è molto più certa l'esistenza dei fenomeni detti elementari che quella della pretesa costituzione paranoica, è facile vedere l'insufficienza di entrambe queste concezioni, e noi abbiamo tentato di fondarne una nuova sulla base di un'osservazione più corrispondente al comportamento del malato (2).

Abbiamo così riconosciuto come primordiale, tanto negli elementi che nell'insieme del delirio e nelle sue reazioni, l'influenza delle relazioni sociali che incidono su ciascuno di questi tre ordini di fenomeni e abbiamo accolto come esplicativa dei fatti psicotici la nozione dinamica delle *tensioni sociali* il cui stato di equilibrio o di conflitto definisce normalmente nell'individuo la personalità.

La pulsione aggressiva, che si scarica nell'assassinio, appare così come l'affezione che è alla base della psicosi. Si può dire che è inconscia, il che significa che il contenuto intenzionale che è la sua traduzione cosciente non può manifestarsi senza che avvenga un compromesso con le esigenze sociali che sono state integrate dal soggetto, cioè senza un camuffamento di motivi in cui precisamente consiste tutto il delirio.

Ma questa pulsione è in se stessa improntata alle relazioni sociali: ha sempre l'intenzionalità di un delitto, quasi costantemente quella di una vendetta, spesso il senso di una punizione, cioè di una sanzione proveniente dagli ideali sociali, a volte, infine, si identifica con l'atto compiuto della moralità, ha la portata di un'espiazione (autopunizione). Le caratteristiche obiettive dell'assassinio, la sua elettività per quanto riguarda la vittima, la sua efficacia omicida, le sue modalità di scatenamento e di esecuzione variano continuamente al variare di questi gradi del significato umano della pulsione fondamentale. Questi stessi gradi determinano la reazione della società nei riguardi del delitto di paranoia, reazione ambivalente, a doppio volto, che determina il contagio emozionale di questo delitto e le esigenze punitive dell'opinione pubblica.

Di questo tipo è il delitto delle sorelle Papin, per l'emozione che provoca e che prevale sul raccapriccio, per la sua valenza di immagine atroce, ma simbolica fin nei suoi più orrendi particolari: le metafore più abusate dell'odio: « Gli strapperò gli occhi » vengono eseguite alla lettera. La coscienza popolare rivela il senso attribuito a questo odio applicando qui il massimo della pena, come faceva la legge antica per il delitto degli schiavi. Forse, come vedremo, essa si inganna, così, sul senso reale dell'atto. Ma, per chi è spaventato dalla direzione psicologica in cui stiamo avviando lo studio della responsabilità, osserviamo che il proverbio « comprendere è perdonare » è vincolato ai limiti di ogni comunità umana e che, al di là di questi limiti, comprendere (o credere di comprendere) vuol dire condannare.

Il contenuto intellettuale del delirio ci appare, abbiamo detto, come una sovrastruttura allo stesso tempo giustificativa e negativa della pulsione criminale. Lo concepiamo dunque come sottoposto alle variazioni di questa pulsione, per esempio alla brusca diminuzione successiva al suo appagamento: nel caso emblematico del tipo

particolare di paranoia che abbiamo descritto *(il caso Aimée)*, il delirio svanisce con la realizzazione degli scopi dell'atto. Non ci stupiremo che sia avvenuta la stessa cosa nei primi mesi successivi al delitto delle due sorelle. I difetti inerenti alle descrizioni e alle spiegazioni classiche hanno a lungo impedito di riconoscere l'esistenza, pur capitale, di queste variazioni, in quanto affermavano la stabilità dei deliri di paranoia, mentre c'è solo costanza di struttura: questa concezione induce i periti a conclusioni errate, e spiega le loro difficoltà davanti a molti delitti di paranoia, dove il loro senso della realtà si fa strada nonostante le loro dottrine, ma per non produrre in loro nient' altro che incertezza.

Per quanto riguarda le sorelle Papin, dobbiamo unicamente attenerci alla traccia di una formulazione di idee deliranti precedente al delitto, per ampliare il quadro clinico: visto che sappiamo di trovarla, principalmente nella testimonianza del commissario centrale della città, testimonianza che, per quanto imprecisa, non può assolutamente essere respinta: ogni psichiatra conosce l'atmosfera specialissima evocata molto spesso da una certa stereotipia dei discorsi di questo tipo di malati, ancor prima che tali discorsi si esplicitino in costruzioni deliranti. Se qualcuno ha avuto anche un'unica esperienza di questa impressione, non si può considerare trascurabile il fatto che la riconosca. E appunto le funzioni di smistamento dei centri di polizia consentono di abituarsi a questa esperienza.

In prigione, Cristine esprime molti temi deliranti. Definiamo così non solo alcuni sintomi tipici del delirio, come il misconoscimento sistematico della realtà (Christine chiede come stanno le sue vittime e dichiara di crederle tornate in vita in un altro corpo), ma anche le convinzioni più ambigue che si traducono in discorsi come questo: « Credo proprio che in un'altra vita io dovrei essere il marito di mia sorella ». Si possono effettivamente riconoscere in questi discorsi alcuni contenuti tipici dei deliri classificati. Inoltre si incontra costantemente una certa ambivalenza in ogni convinzione delirante, dalle forme più tranquillamente affermative dei deliri fantastici (in cui il soggetto riconosce tuttavia una « doppia realtà ») fino alle forme interrogative dei deliri detti di supposizione in cui ogni affermazione della realtà gli risulta sospetta.

Nel nostro caso, l'analisi di questi contenuti e di queste forme ci permetterebbe di precisare il posto occupato dalle due sorelle nella classificazione solita dei deliri. Non andrebbero situate in quella forma molto moderata di paranoia che, attraverso tali correlazioni formali, abbiamo isolato nel nostro lavoro. Probabilmente uscirebbero addirittura dall'ambito generico della paranoia per entrare in quello delle parafrenie, che il genio di Kraepelin ha isolato come forme immediatamente contigue. Questa precisazione diagnostica, visto il disordine delle informazioni in nostro possesso, sarebbe tuttavia molto precaria. Del resto sarebbe anche di scarsa utilità per il nostro studio dei motivi del delitto, perché, come abbiamo indicato nel nostro lavoro, le forme di *paranoia* e le forme deliranti contigue restano unite da una struttura comune che giustifica l'applicazione degli stessi metodi di analisi.

Certo è che nelle due sorelle le forme della psicosi sono, se non autentiche, almeno strettamente correlative. Si è sentita nel corso del processo la sorprendente affermazione che era impossibile che due esseri fossero colpiti insieme dalla stessa follia, o piuttosto che la manifestassero simultaneamente. È un'affermazione completamente falsa. I *deliri a due* sono fra le forme psicotiche da più lungo tempo conosciute. Le osservazioni mostrano che essi si producono elettivamente tra parenti prossimi, padre e figlio, madre e figlia, fratelli o sorelle. Diciamo anche che il loro meccanismo dipende in certi casi dalla suggestione contingente esercitata da un soggetto delirante attivo su un soggetto debole mentale passivo. Vedremo che la nostra concezione della paranoia ne dà una nozione completamente diversa e spiega in modo più soddisfacente il parallelismo criminale delle due sorelle.

La pulsione omicida che noi concepiamo come la base della paranoia non sarebbe in effetti che un'astrazione poco soddisfacente, se non trovasse il suo controllo in una serie correlativa di anomalie degli istinti socializzati, e se lo stato attuale delle nostre conoscenze sull'evoluzione della personalità non ci permettesse di considerare queste anomalie pulsionali come contemporanee nella loro genesi. Omosessualità, perversione sadomasochista sono i disturbi pulsionali di cui solo gli psicoanalisti avevano saputo in questo caso rivelare l'esistenza e il cui significato genetico abbiamo tentato di mostrare nel nostro lavoro. Bisogna riconoscere che le due sorelle sembrano apportare a queste correlazioni una conferma che potremmo dire grossolana: il sadismo è evidente nelle pratiche eseguite sulle vittime, e quale significato non acquistano, alla luce di questi dati, l'affezione esclusiva fra le due sorelle, il mistero della loro vita, le stranezze della loro coabitazione, il loro riunirsi impaurite in uno stesso letto dopo il delitto?

La nostra precisa esperienza di questo tipo di malati ci fa tuttavia esitare davanti all'affermazione, che per alcuni non fa problema, dell'esistenza di vere relazioni sessuali fra le due sorelle. Ecco perché siamo riconoscenti al dott. Logre per la finezza del termine « coppia psicologica », che

ci dà la misura della sua prudenza in questo problema. Gli stessi psicoanalisti, quando fanno derivare la paranoia dall'omosessualità, definiscono questa omosessualità come inconscia, come « larvata ». Questa tendenza omosessuale non si esprimerebbe che attraverso una disperata negazione di se stessa, che fonderebbe la convinzione di essere perseguitato e indicherebbe l'essere amato nel persecutore. Ma in che consiste questa strana tendenza che, così vicina alla sua più evidente rivelazione, ne resterebbe sempre separata da un ostacolo stranamente trasparente?

In un articolo esemplare (3) Freud, pur senza darci la chiave di questo paradosso, ci fornisce tutti gli elementi per trovarla. Infatti ci mostra che, quando nei primi stadi ora riconosciuti della sessualità infantile si verifica la riduzione forzata della prima ostilità tra i fratelli, può prodursi una anormale inversione di questa ostilità in desiderio, e che questo meccanismo genera un tipo speciale di omosessuali in cui predominano gli istinti e le attività sociali. In effetti questo meccanismo è costante: questa fissazione amorosa è la condizione primordiale della prima fissazione alle tendenze istintive di ciò che chiamiamo le *tensioni sociali.* Integrazione dolorosa, dove già si imprimono le prime esigenze sacrificali che la società non cesserà mai più di imporre ai suoi membri: in ciò consiste il suo legame con quella intenzionalità personale della sofferenza inflitta, che costituisce il sadismo. Questa integrazione si compie tuttavia secondo la legge della minore resistenza attraverso una fissazione affettiva ancora molto vicina all'io solipsista, fissazione che merita di essere chiamata narcisistica e in cui l'oggetto scelto è quello più somigliante al soggetto: ecco la ragione del suo carattere omosessuale. Ma questa fissazione dovrà essere superata per giungere a una moralità socialmente operativa. I bei lavori di Piaget ci hanno mostrato il progresso che si verifica dall'*egocentrismo* ingenuo delle prime partecipazioni alle regole del gioco morale fino all' obiettività cooperante di una coscienza idealmente realizzata.

Nelle nostre malate questa evoluzione non supera il primo stadio, e le cause di questo arresto possono essere di origini molto varie, alcune organiche (tare ereditarie), altre psicologiche: la psicoanalisi ha messo in luce, fra queste ultime, l'importanza dell'incesto infantile, e questo atto sembra non essere stato assente dalla vita delle due sorelle.

A dire il vero, molto prima che noi facessimo questi accostamenti teorici, l'osservazione prolungata di casi multipli di *paranoia,* completata da minuziose indagini nel campo sociale, ci aveva condotto a considerare la struttura delle *paranoie* e dei deliri ad esse vicini come interamente dominata dal destino di questo complesso fraterno, la cui rilevanza prevalente appare clamorosa nelle osservazioni da noi pubblicate. L'ambivalenza affettiva verso la sorella maggiore guida tutto il comportamento *autopunitivo* del nostro « caso Aimée ». Se nel corso del suo delirio Aimée trasferisce successivamente su più persone le accuse del suo odio amoroso, è per lo sforzo di liberarsi dalla sua prima fissazione, ma questo sforzo è fallito: ogni persecutrice non è proprio niente altro che una nuova immagine, sempre completamente prigioniera del narcisismo, di quella sorella di cui la nostra malata ha fatto il suo ideale. Comprendiamo così qual è l'ostacolo di vetro che fa sì che Aimée non possa mai sapere, quantunque lo vada gridando, che, tutte le sue persecutrici, lei le ama: non sono che immagini.

Il « male di essere due » di cui soffrono questi malati li libera solo precariamente dal male di Narciso. Passione mortale e che finisce col darsi la morte. Aimée colpisce l'essere splendido che odia proprio perché rappresenta l'ideale che ha di se stessa. Questo bisogno di autopunizione, questo enorme senso di colpa si legge anche negli atti delle Papin, se non altro nell'inginocchiarsi di Christine al momento della conclusione. Ma sembra che fra di loro le sorelle non potessero neppure mettere la distanza che occorre per ferirsi. Vere anime siamesi, costituiscono un mondo chiuso per sempre: a leggere le loro deposizioni dopo il delitto, dice il dott. Logre, « si ha l'impressione di leggere doppio ». Con le sole possibilità offerte dalla loro isola, esse devono risolvere il loro enigma, l'enigma umano del sesso.

Bisogna aver prestato un attento ascolto alle strane dichiarazioni di questo tipo di ammalati per sapere le fantasie che la loro coscienza incatenata può escogitare sull'enigma del fallo e della castrazione femminile. Si riesce allora a riconoscere nelle timide confessioni del soggetto cosiddetto normale le teorie fantastiche che lui tace, e che crede di tacere perché le giudica puerili, mentre le tace perché senza saperlo ci crede ancora.

Le parole di Christine: « Credo proprio che in un'altra vita dovrei essere il marito di mia sorella », sono ripetute, nelle nostre malate, da molti temi fantastici che è sufficiente stare ad ascoltare, per accorgersene. Che lunga e tormentosa strada ha dovuto percorrere prima che l'esperienza disperata del delitto la strappasse dalla sua altra se stessa, e prima di riuscire (dopo la prima crisi di delirio allucinatorio, in cui crede di vedere sua sorella morta, morta senza dubbio per il fatto di quella sera) a gridare, davanti al giudice che le mette a confronto, le parole della passione finalmente liberata: « Sì, dì di sì ».

In quella sera fatidica, nell'ansia di una punizione imminente, le due sorelle mescolano all'im-

magine delle loro padrone il miraggio del loro male. È la loro stessa infelicità che non tollerano in questa coppia che trascinano in una atroce quadriglia. Cavano gli occhi, così come le Baccanti castravano. La curiosità sacrilega che angoscia l'uomo a partire dalla notte dei tempi vive in loro quando desiderano le loro vittime, quando inseguono affannosamente nelle loro ferite aperte ciò che Christine più tardi davanti al giudice doveva nella sua innocenza chiamare « il mistero della vita ».

Jacques Lacan
(trad. *Maria Antonietta Schepisi)*

(1) Cfr. i reportages di Jérôme e di Jean Tharaud in « Paris-Soir » del 29 e del 30 settembre e dell'8 ottobre 1933.
(2) Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Lefrançois édit., 1932.
(3) Sigmund Freud, *De quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité*, trad. fr. Jacques Lacan, « Revue [française] de psychanalyse », 1932, n. 3, pp. 391-401.

Les bonnes

di Jean Genet

Nel Marzo 1932, in una piccola città della provincia francese, scoppiò improvvisamente, di sera, una tragedia. Due sorelle, di nome Papin, a servizio di una famiglia borghese, costituita da coniugi di mezza età e da una figlia, in seguito ad una semplice osservazione per un banale incidente, e senza alcun altro apparente motivo, massacrarono l'intera famiglia. E lo fecero con inaudita ferocia, strappando gli occhi alle vittime ancora agonizzanti, e seviziandone poi i corpi in modo osceno. Commessa la strage, si ritirarono nella loro stanza per dormire nello stesso letto.

Il carattere abnorme del delitto, che appariva privo di motivazioni, dato che fra le fantesche e i padroni non vi era alcun rapporto, e neppure scambio di discorsi, se non per quanto riguardava il normale servizio, diede luogo in sede giudiziaria a valutazioni contrastanti. Visitate da tre medici, le due donne apparvero normali e prive di alterazioni psicopatologiche (anche se una delle due, dopo alcuni mesi di cella di isolamento, presentò crisi psicomotorie di dubbia interpretazione). Uno psichiatra a difesa, il Dott. Logre, prospettò invece sullo stato delle incriminate, varie ipotesi: delirio di persecuzione, perversioni sessuali, epilessia ed isteroepilessia.

Jacques Lacan, allora giovane medico aderente alla Società psicoanalitica di Parigi, il quale (con riferimento ad un saggio di Freud del 1921) aveva pubblicato da poco un'opera sulla *Psicosi paranoica in rapporto alla personalità,* scrisse su questo caso giudiziario un articolo, che apparve allora su una rivista, e che è stato ristampato nel 1972 in una pubblicazione dedicata all'opera di Jean Genet (*Obliques,* n. 2).

Lacan — un Lacan 1932, alquanto diverso dal più noto Lacan degli anni '60 e '70 — contro le affermazioni dei periti i quali avevano escluso la possibilità di una identica psicosi, sviluppatasi contemporaneamente in due distinte persone conviventi, sostenne la tesi della *folie à deux* (pazzia a due): non intesa, secondo una idea diffusa, nel senso di una suggestione esercitata da un dominante su un dominato, ma in base ad un parallelimo dei processi patologici e criminali, sorti in entrambi i soggetti. Tale parallelismo trovava per Lacan una spiegazione negli elementi di omosessualità e sadomasochismo presenti nelle giovani. C'era inoltre, come Lacan osservava, il fattore simbiotico fra le due, fattore che egli collegava alla concessione freudiana del narcisismo. Proprio questo elemento aveva fatto dire al Dott. Logre: « Si ha, osservando le ragazze, l'impressione di *leggere doppio* ».

A questi dati relativi al caso reale delle sorelle Papin, occorre qui richiamarsi, perché riappaiono nell'opera drammatica *Les bonnes* (Le serve), messa in scena da Jean Genet nel 1946, e quindi rielaborata in una edizione definitiva nel 1954. Essa si ispira senz'altro al caso descritto, anche se lo sviluppo dei fatti viene radicalmente trasformato.

Jean Genet, l'autore, è a sua volta un personaggio passato attraverso vicende complesse e drammatiche, che hanno potenziato in lui una particolare capacità di portare sul palcoscenico elementi tragici e tuttavia quotidiani.

Genet, nel suo atto unico, ha eliminato la strage della famiglia padronale. Anzi ha eliminato la stessa famiglia, conservando solo la signora della casa, donna benestante e dalla vita alquanto equivoca: la quale ha un legame con un signore che nemmeno appare in scena.

Le due sorelle fantesche — se si accettua un garzone di lattaio, a cui talvolta accennano fuggevolmente, ma che rimane qualche cosa di evanescente — hanno nella loro esistenza rapporti con un unico essere umano, la loro padrona, Madame. Germina a poco a poco nel loro animo l' idea ossessiva di ucciderla: strangolandola, oppure avvelenandola. Non riescono tuttavia a dare esecuzione al loro fosco proposito.

Che cosa rimane allora in questo dramma composto da Genet, della storia originale delle sorelle Papin, se le vittime non ci sono, e l'unica designata a morire sfugge all'agguato? Scomparsi i particolari dell'antico dramma reale, resta integra la impalcatura psicologica: e cioè tutto quello che si svolge nella fantasia delle due fantesche folli: le quali, come abbiamo veduto, sono due, ma come una sola in doppio. Rimane quel legame fra omosessualità e paranoia, per cui il Dott. Lo-

gre aveva parlato di *coppia psicologica*, così come l'ambivalenza affettiva nei confronti di Madame: amata, ammirata, e insieme invidiata e odiata. Sopra tutto domina il gioco del delitto, che le due protagoniste sviluppano e che è l'unico interesse, l'unico oggetto della loro vita. Una vita che si svolge — imitando la padrona in sua assenza, ed alimentando così l'odio e l'amore per lei — esclusivamente all'interno dell'appartamento: fra la stanza di Madame (camera da letto e salotto insieme), l'invisibile cucina e le loro cuccie ingabbiate, che soltanto si intravedono fuori dalla scena, attraverso stretti passaggi misteriosi. Mentre al gioco del delitto si mescolano sogni di grandezza e insieme di castigo (megalomania e sadomasochismo).

Ignoriamo come nella tragedia vera delle sorelle Papin si sia venuto progressivamente sviluppando l'odio feroce per i padroni, fino al punto di tradurre in termini agiti (osserva Lacan) la frase appartenente al linguaggio comune: « Caverei gli occhi a quella lì »; ma l'inconscio (e la psicosi, la quale ascolta più l'inconscio che non la realtà) prende sempre alla lettera le espressioni verbali. Ci è dunque presso che ignota la storia segreta di quanto è accaduto nella mente delle sorelle Papin per giungere al dramma: dato che le uniche notizie sono quelle confuse e frammentarie, fornite da loro stesse, dopo il fatto, in istruttoria, durante gli esami peritali ed il processo.

La lacuna è colmata da Genet: il quale presenta queste altre sorelle (o quelle stesse?) nella loro vita quotidiana, e nell'alternarsi fra fantasia e realtà, fra gioco del delitto e delitto reale: un alternarsi e un fondersi insieme. Ciò caratterizza la psicosi: il vivere la realtà come gioco e irrealtà, e il sentire come realtà la fantasia e il gioco.

Si può dire che Genet (nella libertà che gli è concessa dalla creazione artistica) va anche più in là di Lacan nella interpretazione della paranoia, col sottolineare la labilità, nei personaggi, del contatto col mondo obbiettivo, e la conseguente possibilità di convertire il gioco in esecuzione reale, e di vivere — come avviene nel finale — la morte di Claire come il gioco dell'avvelenamento di Madame.

E tutto avviene attraverso quelli che Jean Paul Sartre chiama i suoi *mulinelli:* gli scambi cioè dei personaggi, per cui le due sorelle — attraverso i meccanismi psicologici di proiezione nell'

altra e di identificazione con essa — si alternano continuamente, con una sorta di rotazione, nei loro ruoli di personalità. Sartre aggiunge, per chi assiste allo spettacolo, l'avvertenza: « Ciò che bisogna evitare è che lo spettatore si lasci trascinare dal gioco, come i bambini che al cinema gridano: *no, non bere, è un veleno* ». Avvertenza tuttavia del tutto inutile, perché in qualche modo, e in una certa misura, ogni spettatore è, e non può che essere, come quei bambini.

Più in armonia con la interpretazione che Lacan aveva dato del vecchio fatto di cronaca, è la osservazione di Sartre che esse, le serve, sognano. « Sognano all'interno di quel sogno che le famiglie borghesi, presso le quali prestano servizio, si sono fatte per loro. Codeste abitanti di un sogno, puro riflesso di una coscienza assopita, usano quel poco di realtà che tale coscienza ha loro lasciato, per immaginarsi di diventare lo stesso Padrone che le immagina. Esse si agitano nell'intersezione di due incubi, e formano la *guardia crepuscolare* delle loro famiglie borghesi, inquietanti solamente in quanto sono personaggi di un sogno, che sognano di inghiottire chi le sogna ».

La interpretazione sociale del dramma collima dunque con quella psicopatologica. E lo stesso Sartre, quando Solange aiuta la sorella ad infilarsi l'abito di Madame, e Claire assumendo la parte della stessa Madame, insulta Solange, fino a farsi schiaffeggiare da lei, sottolinea come si tratti di una cerimonia, di un gioco sacro, « che si ripete con la monotonia del sogno di uno schizofrenico ».

Allorché le sorelle si vedono scoperte, sul piano della realtà, nell'intrigo ideato ai danni dell'amico di Madame, e mentre fallisce il progetto di far bere a Madame la tisana avvelenata, Claire — come tante altre volte aveva fatto nelle scene recitate — ripete il gioco stesso, impersonando Madame, imperiosamente; e costringe Solange (chiamandola Claire) a porgerle il veleno. Muore così, mentre Solange attende il castigo con mistica rassegnazione. Non resterà tuttavia sola, perché — per quella unità per identificazione (due in una) che le sorelle hanno attuato — anche la morta Claire continuerà ad essere in lei.

In questo finale Genet riprende il contatto, che sembrava perduto, col dramma delle sorelle Papin, nel suo contenuto sadomasochistico. Solange attende estatica il castigo e si mette in catene: come Christine Papin, ascoltando il verdetto della Corte che la condannava alla ghigliottina, si era inginocchiata devotamente di fronte ai suoi giudici.

Cesare Musatti

LES BONNES

DI **JEAN GENET**

TRADUZIONE DI **MARIO MISSIROLI**

SOLANGE **ADRIANA ASTI**

CLAIRE **MANUELA KUSTERMANN**

MADAME **COPI**

REGIA **MARIO MISSIROLI**

SCENE **LORENZO GHIGLIA**

COSTUMI E SCULTURE **ELENA MANNINI**

MUSICA **BENEDETTO GHIGLIA**

Regista assistente: BEPPE NAVELLO – Direzione degli allestimenti scenici: CARLO GIULIANO – Direttore di palcoscenico: GIANNI DE BENEDICTIS – Luci: FRANCO NUZZO – Direttore di scena: COSIMO MOLITERNO Capo macchinista: LAURO FABIANI – Elettricista GIANCARLO SALVATORI – Collaborazione all'allestimento luci: MARIO STANZIANO – Elaborazione fonica: GIUSEPPE BONO – Aiuto scenografo: PASQUALE BARBANO Sarta: NIRVANA ANGIOLETTO – Attrezzista: MANUELA MUSCO - Assistente ai costumi: MASSIMO MISSIROLI Assistenti volontari alla regia: GABRIELE MASCHIETTI, FABIOLA PALMERI - Segretario di compagnia: GRAZIANO PUGNETTI

Costruzioni: EXPOSTAND, Moncalieri – Costumi: SARTORIA RUSSO, Roma
Attrezzeria e sculture: RUBECHINI, Firenze

CORRIERE DELLA SERA

16 febbraio 1980

Mario Missiroli ha presentato una nuova edizione, per lo Stabile di Torino, che, di questo pezzo « unico » del teatro contemporaneo, accentua il rituale e la liturgia, come fosse una tragedia laica, dove la catarsi è rappresentata dall'abiezione sottile e dolcissima della passività, in un gioco apparentemente dialettico (ma le due serve sono in realtà la stessa serva, proiezione del mondo interiore e « proibito » dell'autore), al centro di una situazione esistenziale, tanto per intenderci, e non certo realistica, non certo sociale, non certo polemica nei confronti della « realtà » (come lo era per dare una coordinata di ispirazione, il famoso film di Joseph Losey « Il servo »).

La splendida scena di Lorenzo Ghiglia e i costumi, altrettanto belli, di Elena Mannini, sono già una sintesi della prospettiva di lettura: una stanza da letto, con poltrone, poltroncine, comò dorato, e fiori tutt'intorno, di cui ci arriva quasi un inesistente quanto nauseante profumo. È una festa macabra del barocco che si conclude, salendo i gradini sul fondo, proprio come lungo l'altare di una chiesa sconsacrata, in una parata di giganteschi armadi-tabernacolo che, aprendosi, rovesciano sulla fantasia dello spettatore una valanga di *kitsch* visionario, « segni » di uno sfarzo sognato e globale, e quindi non solo stoffe e paludamenti coloratissimi, ma anche fagiani rinsecchiti, croste marine, aragoste, un pavone, insomma una natura involgarita ed eccessiva.

Dentro questi armadi-alveo, le due serve pronunciano le loro battute come fossero coiti di una spontaneità tradita. E, nel centro, una finestra dichiaratamente finta, che si apre su una luce livida su un vento (il mondo esterno) che irrompe nel gioco della finzione quando questa crea una tensione insopportabile. Sul proscenio un palcoscenico di tulle nero ci separa da tutto questo teatro al quadrato: e noi spettatori lo osserviamo quindi come dei voyeur. È preferibile interpretarlo così piuttosto che più banalmente, come una gabbia da cui non si può uscire, e che solo nel finale una delle due serve riesce a infrangere.

Adriana Asti e Manuela Kustermann sono invece bravissime, proprio in quel loro gioco ambiguo e doppio, essendo l'una lo specchio dell'altra, e sviscerano le potenzialità del testo usandone tutti i trucchi, utilizzandone ogni dimensione, cercando di chiarire, se si può dire, la forza provocatoria e irrazionale.

Maurizio Porro

l'Unità

16 febbraio 1980

Il tragico gioco della morte

La scenografia di Lorenzo Ghiglia funerea e ricercata sottolinea e fa propria quella che ci sembra essere l'idea del regista. Un velo di tulle nero crespato, immaginario sipario mai aperto contro il quale, nel tentativo di uscirne fuori, spesso si impigliano i personaggi, rivela una stanza con un letto dalla testiera trapunta, uno scrittoio, un *secretaire* e tanti vasi e *corbeilles* di fiori fin sulla scaletta che porta al palcoscenico, quasi a volere simboleggiare un altarino messo lì per esaltare le nostre (finte) devozioni. Sul fondo della scena troneggia un armadio: alto, imponente, onnipresente.

Un armadio che è tutto: ripostiglio per gli abiti, ma anche finestra aperta alla vita di fuori con una tendina bianca svolazzante; luogo scenico della fantasia abitato da animali surreali carichi e barocchi (dovuto, come i costumi, all'estro di Elena Mannini), specchi e controspecchi, vero spazio dell'illusione e del sogno, del travestimento teatrale e del rito mortuario al quale sottostanno le due protagoniste, Claire e Solange. Sono due sorelle serve (ecco spiegata l'origine del titolo) nella casa di Madame, che, quando la padrona non c'è, celebrano in casa uno strano rito: Claire assume la parte dell'assente, Solange le si pone di fronte umiliandosi ed esaltandosi nel servirla, raggiungendo, in questo, il culmine di un rapporto a metà fra il sadomasochismo e l'amore.

Rappresentare *Les Bonnes* non è facile anche per un altro motivo: è un dramma « fisso » che si svolge in un luogo solo (la stanza di Madame), quasi esclusivamente centrato nel colloquio fra le due sorelle. Non pochi, quindi sono i problemi di fronte ai quali si è trovato Missiroli (che ne ha curato anche la traduzione) che però è riuscito a portare fino in fondo, ci pare, la scelta di farne una metafora teatrale, trovandoci quasi sempre d'accordo.

La prova di Adriana Asti è veramente notevole: composta e perbene all'inizio della pièce si trasforma via via in una lasciva e imbarazzante presenza dalla testa rossa quasi rapata, tragico clown da cerimonia. Attrice che molti si ostinano a vedere più come interprete di ruoli brillanti, qui è sorvegliata nell'ironia come nella provocazione assolutamente a suo agio nel dire l'irrecitabile tirata finale di Solange per quella che è, un fluire di immagini, un delirio di simboli, una disperata confessione dell'aspetto teatrale del male. Accanto a lei Manuela Kustermann attrice della « nuova ondata », qui alla sua prova più matura in uno spettacolo tutto di parola, passa apparentemente imperturbabile dal più sfrenato manierismo tragico interpretato come un'attrice degli anni Trenta ad accenti di quasi infantile stanchezza.

Successo pieno per tutti, l'altra sera, con molti applausi e molte chiamate da parte di un pubblico attento malgrado qualche difficoltà e qualche ruga che questo lungo atto unico possiede.

Maria Grazia Gregori

STAMPA SERA

20 febbraio 1980

La cattiveria inesplorabile

Che cosa atterrisce nello spietato meccanismo teatrale di *Les bonnes?* Probabilmente la coscienza che l'unica realtà può essere data dalla finzione e, di più, la determinazione a pagare con la vita il piacere della trasgressione. Questi sentimenti (o risentimenti) talora predominanti nella produzione di singoli artisti maledetti da Villon a Bukhovski, assumono in Genet un risalto abbagliante, una cattiveria inesplorabile. A chi ne opera la messinscena non rimane che la scelta di accentuare il lato rituale della serata.

Nella prima parte dello spettacolo, tutto percosso dal tic-tac ombroso d'una sveglia e appannato da un velo scu-

ro che sembra soffocare le passioni, la tensione viene risolta magistralmente. La Solange della Asti, conscia di recitare, inserisce nelle enfatiche battute da complessata un'agghiacciante nota di sarcasmo mentre Manuela Kustermann porta all'estremo la visionarietà del testo. Sono intuizioni giuste che Mario Missiroli asseconda con uno sconcertante impiego di mobili pretenziosi, di fiori a mazzi, di sagome ammuffite che si scorgono entro gli armadi disegnati da Elena Mannini.

Il regista parla di energia tragica che il testo libera con violenza assoluta. Perciò la messinscena isola le antagoniste in una prospettiva lontana da sabba del ventesimo secolo. La Asti e la Kustermann nel finale vengono invece meno alla razionalità che dovrebbe sorreggere l'opera intera: si fa largo il sentimentalismo di sempre, si sfilaccia il ritmo della regia. Persino la comparsa del famoso Copi nella parte di Madame, per quanto brillante, rischia di distrarre lo spettatore che vorrebbe applaudire un Genet al 100 per 100. Manca tra la prima e seconda parte una vera sutura.

Piero Perona

LA STAMPA

21 febbraio 1980

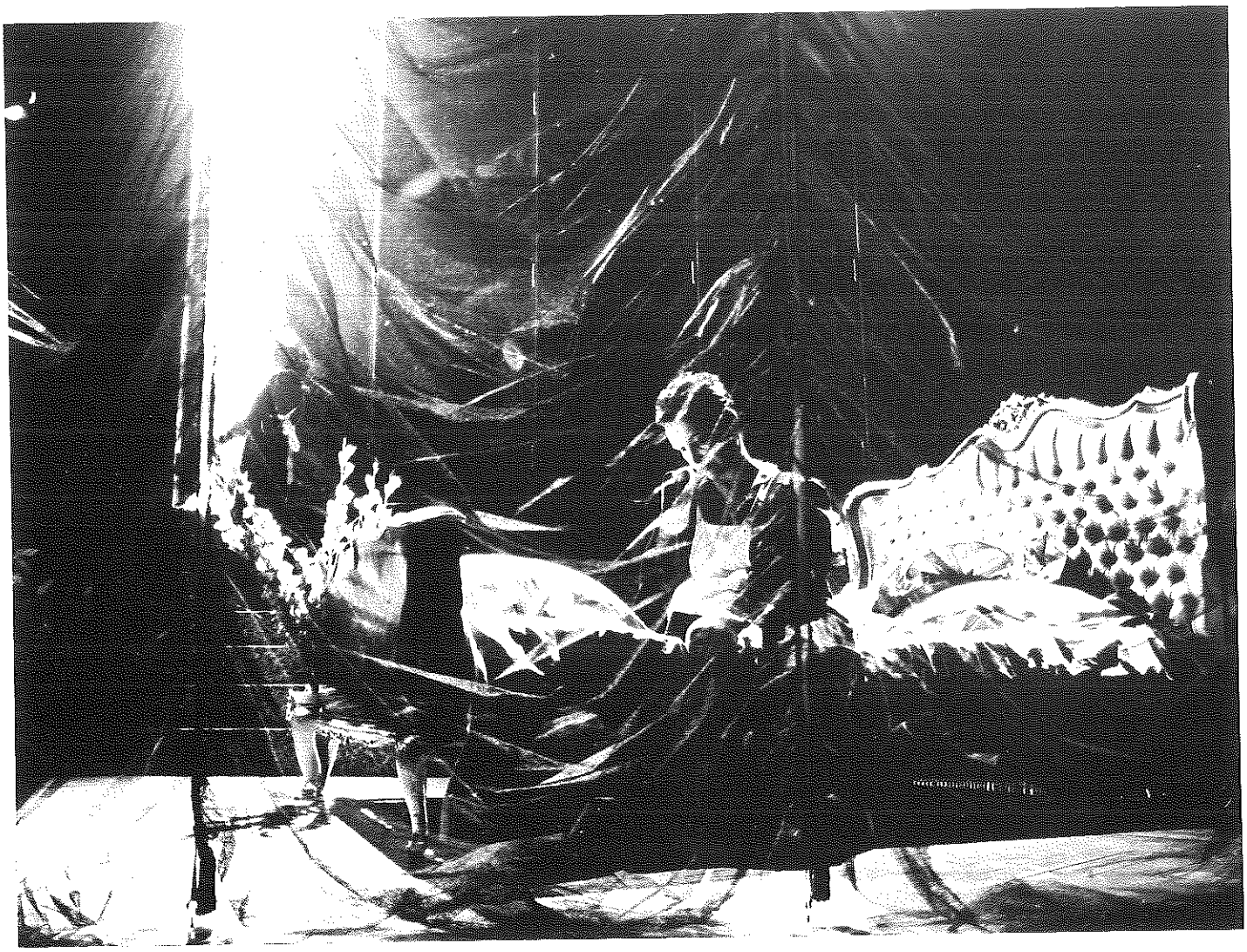
C'è intanto quell'idea assai genettiana di spazio scenico come chiesa e lupanare, come sacro agone e bordello: grandi mazzi di fiori ovunque, un orribile mobilio dorato, sullo sfondo alti armadi (di sacrestia?) folti di mostruose proliferazioni zoomorfe, in primo piano i gradini di una chiesa sospesi a mezz'aria, e lungo tutto il proscenio un gran velario di tulle, quasi a costringerci a spiare, peccaminosamente, ciò che accade (l'impianto è di Lorenzo Ghiglia, costumi e sculture di Elena Mannini).

E poi c'è un trascinante spettacolo di teatro secondo, di finzione nella finzione, che vede mirabilmente guidate da Missiroli e protese al meglio del loro istrionismo, due ottime attrici, Adriana Asti (Solange) e Manuela Kustermann (Claire).

La Asti mette una protervia volgare e maschiloide nel suo personaggio: è lei, in fondo, a dare allo spettacolo quel non so che di viscido, di ributtante che ti prende alla gola, come un lezzo mortifero. Caparbia nel gioco delle braccia, nella stessa aspra disciplina del corpo contratto, l'attrice esplode poi, come liberata, nel grande delirio orgastico della seconda parte (Missiroli ha vigorosamente sottolineato tutta la carica erotica del testo, il gioco delle attrazioni tra l'incestuoso e l'omosessuale) e, nel monologo finale, ha toni bellissimi di ribelle asprezza.

La Kustermann (Claire) è, nell'economia delle parti, l'ego libidinale: e difatti ha una furia imperiosa nell'entrare ed uscire di continuo dal ruolo di Madame, sfoga con quella sua voce cupa di contralto un impulso narcisistico incontenibile: ma poi, dimostrandosi assai duttile, ha tratti soavi di abbandono, smarrimenti d'efebo, affaticati languori regressivi.

Resta da dire di Copi, che è Madame e nel progetto



registico rappresenta la scelta più netta a mio avviso la più discutibile. Nulla da eccepire sull'interprete, tanto è l'impegno con cui sbozza quel mascherone imbelle, quel feticcio stolto. C'è da chiedersi se davvero Genet pensava ad un personaggio così univoco, così marcatamente negativo. Madame è anche affascinante, è anche degna d' essere amata. Non è doppia anche lei, come Claire, come Solange?

Applausi di un pubblico che ha mostrato di comprendere quanto intelligente lavoro c'è dietro questo allestimento.

Guido Davico Bonino

NUOVASOCIETA'

23 febbraio 1980

Ne *Les bonnes* di Genet il catastrofismo ritorna puntualmente in questo scontro prolungato, estenuante, della persona su un'altra persona, delle serve che giocano il ruolo della loro padrona, che tentano di uccidere la padrona, non ci riescono, e finiscono per suicidarsi. A partire da uno spunto dello stesso Genet (« E se questo lavoro lo si volesse rappresentare ad Epidauro? »), Missiroli ha riletto il dramma come autentica *tragedia*.

Come già nei *Giganti*, Missiroli astrae dal magma figurativo dell'autore: là la villa descritta in termini piattamente naturalistici (il ponticello, l'albero ecc.) era annullata nella metallica struttura del cratere grigiofumo; qui, in modo analogo, l'impianto di appartamento borghese si trasforma in uno spazio *sacro*, qualcosa che allude a una chiesa, a un tempio pagano.

Missiroli ha rifiutato giustamente l'elementarità della scena di Genet (che si spiega, peraltro, col sostanziale snobismo di Genet nei confronti del teatro) e ha proceduto a una divinizzazione dei mobili, degli oggetti che vi sono contenuti. Lo scontro individuo contro individuo diventa, perciò, cerimonia tragica. Una liturgia che esclude il pubblico, il quale è costretto ad assistere allo spettacolo attraverso un velario. La spezzatura palcoscenico-platea dice la difficotà della comunicazione fra i due livelli, pone il rito tragico come assolutamente *altro* rispetto alla dimensione quotidiana della esistenza contemporanea.

(r.a.)

Avanti!

21 febbraio 1980

La regia di Mario Missiroli, le scene di Lorenzo Ghiglia, i sontuosi costumi e le surreali sculture di Elena Mannini, le musiche di Benedetto Ghiglia hanno esaltato l'inscindibile partecipazione del testo da parte degli interpreti: Adriana Asti (Solange), Manuela Kustermann (Claire) e Copi (Madame). Certamente a suo agio, migliormente intrigato dalle situazioni sviscerabili nel messaggio dell' autore, negli allacciamenti a quel che di tragico che avvicina Genet alla violenza di Strindberg, alla cupa disperazione di Kafka e degli elisabettiani, Missiroli si è con questa regia riaccostato alle proprie inclinazioni estetiche, al suo gusto per la sacralità del « ribelle » e per la ritualità vitale del *negativo*.

Missiroli gioca in questa parte tutto lo spessore del testo, evidenziandolo per figurazione di doppia ambiguità espressiva. I legami sottili tra comando e obbedienza, tra lusinga adulativa e dominio punitivo, la colleganza di vicendevoli piaceri tra padrone e servo si realizzano come parti riflesse di un doppio inscindibile. Al precipitare *positivo* delle situazioni: Monsieur in libertà provvisoria, Madame scampata all'agguato mortale: le due fantesche compiono il loro destino: Claire uccidendosi, Solange sbavando in catene. Ritornano cioè alla condizione servile, al loro ruolo di attori recitanti nell'inconscio la parte « eccellente » di altri.

Missiroli pone allo stupendo lavoro scenico dei tre protagonisti una serie di domande sulla condizione stessa del teatro e del teatrante, del servo e del padrone politico: con cupa, sardonica, ironia esamina la crisi dell'identità riflessa, proiettata sul *Narciso* migliore. Ovazione entusiastiche del pubblico in sala.

Giorgio Sebastiano Brizio

Gazzetta del Popolo

21 febbraio 1980

Lo sguardo dello spettatore è spinto a « salire » i gradini che dalla platea portano al proscenio, come a un altare teatrale. E subito comincia l'imbarazzato rapporto ottico con il palcoscenico, reso opaco da un nero « sipario » trasparente e increspato, una specie di enorme sottoveste di tulle stesa a lenzuolo o un *collage* di calze velate, dove l'occhio indugia e affonda, « filtrando » morbidamente, e morbosamente, le sue visioni.

Un diaframma-feticcio, sensuale e mistico, che impone e ritualizza la « quarta parete », quella membrana invisibile che separa la platea dalla scena: il pubblico è così escluso, e reso « altro », dalla cerimonia teatrale delle *Bonnes*, le due sacerdotesse della servitù, inventate da Genet un quarto di secolo fa, impegnate in un gioco al massacro, un continuo scambio di identità e di ruoli, tra cui quello proibito e blasfemo di Madame, la Signora, irraggiungibile, superiore, sacra.

Anch'esse vivono in un rapporto di esclusione, riscattato solo dai labirinti della finzione, da un gioco delle parti apparentemente liberatorio, in realtà sadomasochista, che ribadisce le distanze e le differenze. E infatti, nell' allestimento di Mario Missiroli per lo Stabile, con le scene di Lorenzo Ghiglia e i costumi e le sculture di Elena Mannini, in prima da martedì al Carignano, all'interno del palcoscenico si ripete lo stesso schema spaziale e psicologico che esiste tra scena e platea: perché, al di là del velo di tulle, comincia un'altra serie di gradini, identica alla prima, che porta stavolta al guardaroba di Madame, una superficie larga e compatta, spezzata al centro di tanto in tanto da una fessura, aperta su un di fuori lontano, una realtà che entra violenta con folate di vento, quasi fosse una segreta platea dall'altra parte della scena.

In quest'isola circondata dagli sguardi, in questo assedio d'occhi, che evoca un Assurdo alla Ionesco o angosce alla Max Ernst, le due Bonnes si trovano anch'esse di fronte a una loro « quarta parete »: quella delle ante dell'armadio, una fitta serie di misteri, che apre su un secondo, e due volte teatrale, palcoscenico, nascosto o « velato » alle protagoniste, come il loro palcoscenico lo è per il pubblico.

Tra noi e le Bonnes c'è quella distanza che esiste tra le Bonnes e Madame. Noi siamo i *voyeurs* d'un teatro.

I protagonisti dei nostri sguardi sono i *voyeurs* di un secondo teatro.

Usando la casa per *exploit* narcisistici, mini-palcoscenici personali, Copi dà vita a recite dentro la recita, con quel suo parlare affettato e difforme, che fa leva sul privilegio del plurilingue, con acrobatici ricami e echi nell' intonazione, barocchismi delle « r ». Sospeso in uno spettacolare flusso di ondeggiamenti fisico-verbali (ancora il « personaggio-attore » indicato da Sartre), Copi è un animalone di femminilità caricaturale che ricorda le moine zoomorfe dei personaggi di *Peines du coeur d'une chatte anglaise,* messo in scena due anni fa da Alfredo Arias (altro franco-argentino, come Copi, attivo a Parigi).

Di fronte all'irruenza schiacciante di Madame, alle sue magie allettanti e intoccabili, le due Bonnes (una Asti e una Kustermann al meglio delle loro possibilità, ma con i ritmi delle loro schermaglie ancora da « registrare ») si muovono come imprigionate e senza speranza, due pesci in un acquario o insetti dentro la zanzariera. La loro vita è scandita dall'inesorabile, ossessiva regolarità del tic-tac d'un orologio (una delle intuizioni di regia più centrate), ritmo di tortura e di prigione, ma anche inquieto palpito del sonno (la sveglia che ci perseguita nel dormiveglia): e le *Bonnes* che cosa sono se non un grande rituale onirico?

Mario Serenellini

la Repubblica

22 febbraio 1980

Pian piano dal buio emerge una camera da letto, grande, lussuosa, piena di sete, tavolini, boudoir, e soprattutto sommersa di fiori, che invadono in ricchi mazzi ogni angolo dell'ambiente e straripano anche sulla scaletta che scende verso la platea, senza raggiungerla, oltre il sipario di velo nero, simbolica quarta parete che non scomparirà mai. Dal buio escono anche due figure femminili, una nella vestina nera delle cameriere, seduta sul letto a tormentare insistentemente un paio di guanti di gomma da cucina, l'altra di schiena, un braccio levato, con un reggiseno nero, calze nere, mutande nere secondo modelli vagamente cochon anni '50.

Quando la padrona è assente le due serve si trasformano. Una assume il ruolo, il potere e gli abiti della padrona, mentre l'altra scambia la sua identità con quella che si è trasformata.

Ma il « gioco », la recita, o meglio la « cerimonia » è isterica, dolorosa, per nulla allegra o liberatoria: il ticchettio angoscioso di una sveglia marca la provvisorietà del tempo rubato, i contrasti fra le due sorelle esplodono spesso, perché « amarsi in schiavitù non è possibile ». E isterici sono i gesti, forzatissima la recitazione, insoddisfacente il piacere del sesso che le due si scambiano.

Gli eventi « reali » che circondano questo delirio doloroso hanno poca sostanza.

Quello che conta sono i gioielli, i profumi, i vestiti di Madame (contenuti in questa versione in certi giganteschi armadi sul fondo della scena, zeppi di sculture arcimboldesche di Elena Mannini). Conta un piano per avvelenare Madame, che nella trama fallisce per caso, ma in fondo non poteva riuscire, per la « viltà » con cui è condotto.

Conta il disperato tentativo delle serve di « fuggire » nella fantasia o nella geografia al loro stato ineluttabile. E alla fine la fuga avviene tragicamente. Le serve fanno del loro corpo bambole di cera per colpire magicamente la padrona, ripetendo ossessivamente il rito della dominazione; e se non possono uccidere Madame, infine una delle due decide di farsi uccidere dall'altra nelle sue vesti, « per lei »: vero suicidio e omicidio rituale.

Più che una tragedia, *Les bonnes* è un rituale ossessivo, una messa nera, una « cerimonia ». Per realizzarla, Mario Missiroli ha messo insieme tre star. Manuela Kustermann è sempre manierista, isterica, sopra le righe, con qualche attimo di velenosissima dolcezza. La Asti invece è più torva, più realistica, con una gamma espressiva più ricca. (Ma le due si identificano in un viluppo inestricabile, ognuna per l'altra « orrendo specchio che mi rimanda la mia immagine come un cattivo odore »).

Copi è una Madame assolutamente caricaturale, esibizionista, senza sostanza, sguaiata, quasi a negarsi ogni presenza reale al di là dell'odio delle serve; ma anche da una presenza scenica meno centrata e più superficiale di quella delle serve.

Ugo Volli

CENTRO STUDI TEATRO BIBLIOTECA TORINO
9744

Foto: MAURIZIO BUSCARINO

Alitalia

LITO PAV