

... *Y PUSIERON ESPOSAS A LAS FLORES*
DI FERNANDO ARRABAL. PIANI
DELLA RAPPRESENTAZIONE E LIVELLI DI SENSO
di *Simone Trecca*

Premessa sulla confusione

Addentrarsi in un testo di Fernando Arrabal obbliga sempre a riprendere in mano altri libri, a rivisitarli alla luce delle nuove intuizioni sorte dalla (ri)lettura più recente e soprattutto a riorganizzare le idee *a posteriori*, attuando una sorta di riassetto della mente, iperstimolata com'è da una moltitudine di richiami, più o meno evidenti. È uno degli effetti della poetica della confusione, la lucida matematica che diluisce il testo e che trascina il lettore/spettatore in un'apparente perdita di senso, condizione imprescindibile perché entri nel gioco e nella cerimonia dell'incontro tra la realtà, il sogno e il ricordo.

Il percorso gnoseologico arrabaliano si muove su un tracciato esperienziale sfaccettato, sulla linea della percezione sensoriale, ma anche su quella dell'intuizione della coscienza, immergendosi in ossessioni cariche di angoscia e slanciandosi in voli immaginari nella leggerezza di un amore liberatorio. Molti critici concordano nell'indicare, come "sintomo" di una prima evoluzione del teatro di Arrabal, la scoperta del movimento verticale, che affranca il dramma dalla spazialità inesorabilmente a spirale cui sembrava condannato in un primo momento¹. L'incontro con André Breton, nel 1961, rafforza perciò una tendenza già in atto nella scrittura del melillense – il bisogno viscerale di entrare nelle profondità della coscienza – e tuttavia non va a intaccare la spinta opposta, quell'aspirazione ascensionale, quel rigurgito di trascendenza che sembra accompagnare in ogni momento la *season en enfer* arrabaliana. Non solo, ma più è sotterraneo il viaggio della coscienza, più celeste sarà il volo dell'anima; più dense si fanno le nebbie dell'ossessione, più limpido sarà il firmamento del sogno.

Il *teatro pánico*², o della confusione, ha di sicuro come antecedenti alcuni importanti momenti del vissuto di Fernando Arrabal³, ma anche – anzi, soprattutto – la travagliata elaborazione cui è sottoposto il materiale del ricordo e del sogno, già a partire dalla fine degli anni Cinquanta, in particolare attraverso la scrittura poetico-narrativa, vero e proprio pozzo in cui l'autore immerge i suoi drammi "primitivi" per trarne una voce rinnovata. Giusto sullo scadere di quel decennio inizia la redazione de *La pierre de la folie / La piedra de la locura*⁴, «que a Breton le pareció el más bello libro de poesía surrealista» (Torres Monreal, 1997, p. 38), e all'inizio degli anni Sessanta vedono la luce altri due libri in prosa: *El entierro de la sardina* e *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión*. In tutti e tre Francisco Torres Monreal rileva giustamente la cifra dell'evoluzione poetica del melillense, molto più che nel suo teatro di quegli stessi anni⁵; particolare attenzione, tuttavia, esige la lettura di *La piedra de la*

locura, soprattutto per comprendere meglio il testo che in questa sede mi accingo ad analizzare. Basti osservare che Amiel, personaggio chiave di ... *Y pusieron esposas a las flores*, in una delle sequenze oniriche che lo vedono protagonista, pronuncia un discorso che riprende, con alcune variazioni, uno dei momenti chiave della narrazione poetica di *La piedra*:

Tengo una burbuja de aire. [Es Dios]. La siento muy bien. Cuando estoy contento, la burbuja de aire se hace más ligera y [ahora que te veo tan hermosa, debajo de mi cuerpo], se diría que no existe en absoluto. La burbuja de aire se pasea de mi corazón a mi cerebro, y de mi cerebro a mi corazón [y vibra en mi sexo]⁶.

Non si tratta, come avremo modo di vedere, di una semplice autocitazione; piuttosto, ci troviamo di fronte a quella sfida lanciata da Arrabal all'unità compositiva chiusa, a un continuo richiamo che non ripete e basta, bensì che spinge sempre oltre la ricerca del senso. Nei meandri del ritorno ossessivo è la chiave, mentre la variazione è la porta da cui passerà la coscienza e, quindi, la conoscenza, il significato⁷.

“... *Y pusieron esposas a las flores*”: *piani della rappresentazione e livelli di senso*

Il dramma è preceduto dal quadro dei personaggi, dove l'autore specifica anche le modalità della rappresentazione, e da un *Prólogo*, in cui è descritto ciò che gli attori devono fare prima ancora dell'inizio dell'azione; è infine seguito da un *Epílogo posible*. Cercherò di ordinare e sintetizzare le numerose informazioni contenute in queste parti paratestuali, in vista dell'analisi che proporrò in seguito, tralasciando pertanto quelle poco pertinenti ai fini del presente lavoro ma certamente non meno importanti.

Sette attori, quattro uomini (Tosán, Pronos, Amiel e Katar) e tre donne (Falidia, Imis, Lelia), vestiti completamente in nero (jeans e t-shirt) reciteranno non solo la propria parte, ma anche quella di altri personaggi appartenenti ai sogni o ai ricordi. Per far ciò, indosseranno particolari indumenti e accessori (ad esempio, una coccola per rappresentare un oppressore). Gli attori non impegnati nell'azione staranno tra gli spettatori, dal momento che lo spazio teatrale non è quello all'italiana, bensì è formato da diverse piattaforme di legno disposte su vari livelli, in modo da consentire una maggiore visibilità a tutto il pubblico ma anche una maggiore confusione tra lo spazio scenico e la presupposta “platea”. Gli spettatori sono coinvolti in una serie di giochi e rituali sia prima che dopo lo spettacolo. La *pièce* comincia man mano che l'oscurità in cui è immersa la sala lascia il posto a una graduale illuminazione. Ecco come si chiude il *Prólogo*:

VOZ: Abran el rastrillo, entra el prisionero Tosán en el penal.
En la oscuridad se oye un ruido de cadenas entremezclado con llantos de mujer.
Muy poco a poco viene la luz. Por fin llega. En el centro AMIEL, KATAR y PRONOS
 (TC, p. 1030).

La voce, pertanto, proietta il pubblico in uno spazio drammatico ben definito, almeno verbalmente: un penitenziario, le cui caratteristiche, più che grazie alla scenografia, dovranno essere portate in scena dalla violenza dei ricordi dei personaggi e dalla

presenza costante di un altoparlante, che interrompe varie volte l'azione o i dialoghi per raccontare episodi orribili avvenuti nel carcere o per ribadirne le rigide regole di comportamento (tra cui, significativamente, la proibizione assoluta di sognare a voce alta). Ciononostante, già dal primo dialogo tra Amiel e Katar, in presenza dell'amico muto Pronos, lo spazio chiuso e asfissiante della prigione è messo in contrapposizione non solo con un fuori "terrestre", ma addirittura con quello "extraterrestre", attraverso il racconto del recente sbarco sulla luna; un evento, questo, che ha catalizzato l'attenzione dell'intero pianeta – al contrario della condizione delle carceri franchiste, che invece sembra essere caduta nell'oblio e nel disinteresse generalizzato – e che durante l'azione drammatica diventerà sempre più metafora della liberazione dalle catene dell'oppressore⁸.

La scelta di una spazialità scenica non apertamente mimetica e soprattutto la dislocazione del rappresentato e del pubblico su vari livelli è indice, oltre che della volontà di coinvolgere il più possibile lo spettatore, anche della struttura stessa del dramma, che in effetti non si sviluppa su un unico piano. Il presente drammatico, preannunciato dalla voce nel *Prólogo*, corrisponde alla carcerazione di Tosán e allo spazio chiuso del penitenziario; a esso, però, si sovrappongono altri due piani della rappresentazione: quello del ricordo (narrato e/o mimato o messo in scena) e quello del sogno. Entrambi questi livelli secondari possono a loro volta ospitare rispettivamente un altro ricordo o un altro sogno. Ogni passaggio è segnalato visivamente da un'improvvisa vampata di luce, che informa adeguatamente lo spettatore dell'anacronia in atto; tuttavia, ciò non deve dare l'illusione che il sistema su cui si regge il dramma sia composto da insiemi discreti, poiché vi è un elemento di continuità che rende labili i confini, diluendoli nel dominio dell'immaginazione e della ritualità cerimoniale. Amiel, Katar e Pronos sono stati catturati dal regime franchista per la loro militanza nelle file repubblicane: si trovano perciò in carcere da quasi trent'anni, tempo sufficiente ad accumulare fantasie, incubi e sogni, e soprattutto a sovrapporli alla realtà ossessiva della prigione, quasi senza soluzione di continuità. La rappresentazione diventa – in Arrabal e in particolare in questo dramma – fenomenologia della coscienza, un affiorare confuso di materiali provenienti da ogni nucleo di energia umana di cui è dotato l'individuo: il sogno e il ricordo costituiscono in questo sistema le fonti privilegiate di tali materiali, che verranno poi rielaborati e risemantizzati dall'istinto *pánico* alla ritualità e alla cerimonia. In questo senso, i piani della rappresentazione che compongono l'impianto drammatico di *Esposas* vanno assunti come spontanee manifestazioni di una continua attività interiore che in quanto tale sfugge alle pastoie di un organismo oppressivo come quello del penitenziario e rende possibile la liberazione finale.

Entrando nel vivo della questione, è il momento di analizzare in che modo emergono i materiali onirici e mnemonici e quale contenuto veicolano sulla scena. Credo sia fruttuoso farlo, in un primo momento suddividendoli tra i tre personaggi principali, visto che ognuno di essi è portatore di un proprio vissuto e perciò di una "voce" differente⁹. I sogni e i ricordi di Katar sono legati alla traumatica esperienza della delazione da parte di sua moglie alle autorità falangiste. Il suo vissuto ripercorre l'immaginario arrabaliano del rapporto tra il padre, repubblicano, e la madre, che lo avrebbe denunciato affinché non danneggiasse troppo la famiglia e i figli di entrambi, compreso il piccolo Fernando¹⁰. Nelle scene che rappresentano le immagini di Katar si risente in continuazione l'eco di altri drammi, ma in particolare quella de *Los dos verdugos* (1956)¹¹:

[...] KATAR *está atado por un verdugo que lo contiene.*

KATAR: Ayúdame, ayúdame.

IMIS (“ESPOSA”): Cállate, no eres digno de ser el padre de mis hijos.

[...]

KATAR: Estoy solo en la cárcel, abandonado de todos.

IMIS (“ESPOSA”): Cállate, sufre, expía tus faltas.

[...]

KATAR: Me denunciaste. ¿Por qué?

IMIS (“ESPOSA”): Eres culpable. Expía tus faltas. Y agradece a estos señores las atenciones que tienen contigo.

El verdugo golpea a KATAR en ese momento. [...] El verdugo agarra violentamente a KATAR y le atenaza inmóvil tras azotarle. En ese momento IMIS con un cuchillo le corta la espalda. (Le tizna de rojo). [...]

VERDUGO: Cáguele encima, señora, cáguele.

[...]

KATAR: Me cagas encima.

IMIS (“ESPOSA”): Sí, hijo mío, eso te embalsamará las heridas... lentamente. Sólo puede hacerte bien... (TC, p. 1053).

Il sogno è ripreso in seguito, con ulteriori motivi ossessivi di Katar, e dello stesso Arrabal²:

KATAR: Mujercita mía, soy yo Katar, estoy aquí encerrado.

IMIS (“ESPOSA”): No llores, sufre como un hombre.

KATAR: Tráeme mis hijos que los despida, que los vea.

IMIS (“ESPOSA”): No eres digno de verlos, no te besarán nunca, no los verás jamás.

KATAR: No puedes hacer eso.

IMIS (“ESPOSA”): Por qué no, ahora estás encerrado... ya no podrás imponer tu voluntad como lo hacías afuera.

KATAR: Ten un poco de piedad.

IMIS (“ESPOSA”): Prefiero tenerla con ellos.

Dos hombres, PRONOS y TOSÁN, entran y atan a KATAR las manos en cruz. AMIEL coge una gruesa cadena para azotarle.

IMIS (“ESPOSA”): Pueden comenzar.

Azotan a KATAR.

IMIS (“ESPOSA”): *(lentamente, con fruición, con los ojos cerrados)* Diré a tus hijos que has muerto. Les explicaré quién eras. Cómo te has jugado tu porvenir y el de ellos tan sólo por defender tus ideas políticas pecaminosas (TC, p. 1067).

Al risveglio, ci sarà Amiel accanto a lui per dargli conforto, esortandolo a non lasciarsi abbattere da quei ricordi sovraccarichi di immagini oniriche angoscianti. Pensando ai figli, Katar arriva a supporre che «ella hará de ellos verdugos en potencia», ma il compagno gli risponde che «lo intentará... pero no podrá» (TC, p. 1068).

Pronos, divenuto muto in circostanze che si sveleranno solo verso l'epilogo del dramma, ha tuttavia una voce, come attore che rappresenta se stesso e altri agenti nell'ambito dei ricordi e dei sogni. Nonostante sia presente, in questo senso, in molte sequenze, il materiale onirico e mnemonico che egli porta in scena direttamente è molto limitato rispetto a quello dei compagni: si tratta di un sogno e di un ricordo. Nel primo, compare con una museruola che gli impedisce di parlare, assieme a una donna (Imis) che riesce a percepire le sue parole mentre lui le tocca la schiena e il ventre con le dita. Quando Imis gli chiede perché porta la museruola,

Pronos, con le dita, le “dice”: «Llevo un bozal para no hablar y para tener todos mis sentidos preparados para el día que me coronen Rey en vida» (TC, p. 1059). Più avanti, nella sequenza che riproduce il ricordo, si svelerà il momento in cui il personaggio ha perso la voce, vale a dire nel giorno della sua mancata esecuzione: egli infatti, per un banale errore, era stato condotto davanti al plotone e poi salvato *in extremis* dall’altoparlante: «Atención, hay un error. Prisionero Pronos no está condenado a muerte. Es el prisionero Tronos, con T como Teresa» (TC, p. 1075). Scampato perciò alla fucilazione, la sua reazione incontrollata era stata l’impossibilità di parlare, reazione che il carceriere, interpretato da Katar, aveva prontamente messo in ridicolo: «Atiza. Habráse visto: se ha quedado mudo del susto. (Ríe a carcajadas gordas)» (TC, p. 1076)¹³.

Amiel è senza dubbio il prigioniero che ha una maggiore attività onirica, fatto, questo, evidenziato spesso dall’amico Katar, il quale si incarica di redarguirlo e di metterlo in guardia sul pericolo di essere scoperto dalla vigilanza, che interviene, come ho già detto, per mezzo dell’altoparlante, vero e proprio personaggio che agisce *in absentia* e condiziona in parte l’azione. I sogni e i ricordi di Amiel sono carichi di un erotismo prorompente, legato sempre al recupero dei momenti vissuti in libertà con la sua compagna (rappresentata prima da Imis e poi da Lelia) ma soprattutto alle fantasie sulla liberazione, che lo trasportano in un mondo esterno (spazio del desiderio) in cui tutte le donne attendono il suo ritorno, per osannarlo e ossequiarne l’eroico martirio (così egli infatti immagina che l’esperienza del carcere sia vista da chi ne è rimasto fuori).

Tra tutte le donne che il prigioniero ricorda e sogna, tuttavia, una emerge per contrasto, perché a differenza delle altre riesce a entrare in un’intimità più profonda con lui, e rappresenta la vera liberazione dall’univocità dell’ossessione, dal momento che assume la voce dell’altro che accoglie e condivide senza riserve: è solo con Lelia che Amiel raggiunge l’unione vera, dapprima in questa scena ascensionale, narrata dall’altoparlante:

ALTAVOZ: (voz muy romántica) Se enlazaron desnudos en el campo (LELIA y AMIEL se abrazan) y pronto se separaron de la tierra y volaron dulcemente. En la cabeza llevaban coronas de hierro. La brisa los llevó de un lado para otro y en ocasiones giraron en torno a sí mismos (siempre unidos) vertiginosamente. Pero las coronas no cayeron.

LELIA y AMIEL están cubiertos por una sábana que ponen las otras dos mujeres; en la cabeza, la taza del WC.

Así recorrieron en unos instantes varias regiones diferentes, sus muslos entre los suyos, su mejilla sobre la suya y las dos coronas tocándose. Al terminar las últimas convulsiones, de nuevo volvieron a la tierra. Las coronas les habían herido la frente y la sangre resbalaba.

IMIS y FALIDIA retiran la sábana bajo la cual se agitaban AMIEL y LELIA. Con una toalla les secan la sangre de las sienas [...] (TC, pp. 1064-5).

In seguito, appena prima della condanna a morte di Tosán, il sogno di Amiel rappresenta l’unione carnale con Lelia in una sequenza amorosa che si conclude con un rito pseudo-eucaristico *sub specie seminis*:

AMIEL: Lelia.

LELIA: Amiel.

AMIEL: No has cambiado, eres igual, eres aún más bella.
 LELIA: Te he esperado, estos años los he pasado yo también encerrada en un armario esperando que salieras.
 AMIEL: ¡Pobrecita!
 LELIA: Mira, me han crecido telas de araña entre las piernas, entre los sobacos.
En efecto, muestra sus telas de araña.
 LELIA: Todo era para ti.
 [...]
 LELIA: Mira, cada año que pasó me hice un agujero en la palma de la mano con un hierro candente.
 AMIEL: Desnúdate.
 LELIA: Desnúdate.
Las dos mujeres les rodean con la sábana. Aparecen las prendas, por lo tanto están desnudos.
 AMIEL: Ven aquí junto a mí.
 LELIA: Abrázame con todo tu cuerpo.
Cubiertos por la sábana se abrazan y se besan; sólo aparecen las cabezas y las piernas entrelazadas. Música.
 AMIEL: Tengo una burbuja de aire. Es Dios. La siento muy bien. Cuando estoy contento, la burbuja de aire se hace más ligera y ahora que te veo tan hermosa, debajo de mi cuerpo, se diría que no existe en absoluto. La burbuja de aire se pasea de mi corazón a mi cerebro, y de mi cerebro a mi corazón, y vibra en mi sexo.
Órgano. Retiran la sábana las dos mujeres. Aparecen AMIEL y LELIA en el suelo completamente desnudos. Se arrodillan desnudos, tocándose desde el pecho a las rodillas. De una manera religiosa (música de órgano) AMIEL pone en la boca de LELIA una sustancia gelatinosa (esperma) que ella traga, mientras le dice (órgano):
 AMIEL: Comulga con mi esencia. Recibe el cuerpo de mi cuerpo por los siglos de los siglos. Así sea.
 LELIA: (*Tragando*) Por los siglos de los siglos. Así sea.
Fogonazos. Gritos: «Lo han condenado a muerte. A Tosán lo han condenado a muerte». Zambombazos. Cambio de luz (TC, pp. 1073-4).

Subito dopo, l'azione prosegue inesorabilmente verso l'epilogo. Pronos recupera la voce e porta in scena il ricordo vivido di quando l'aveva perduta; poi, la scena cambia completamente. Falidia, la compagna di Tosán, è al centro, indossando un lungo mantello; sopra di lei e sopra la testa degli spettatori è appeso un enorme lenzuolo con al centro una macchia di sangue che continua a gocciolare dentro una tinozza lungo tutta la sequenza finale; l'orologio segna le quattro del mattino. Seguono tre scene con evidenti parallelismi, in cui la donna chiama al telefono tre persone, affinché intercedano per Tosán presso il capo dello Stato: il confessore, il generale Terán de Rey e il banchiere. Nessuno di questi si occupa realmente del caso, fingendo di non avere nessun potere per farlo; significativamente, tutti e tre ripetono il gesto di Pilato di fronte alla condanna a morte di Gesù: si lavano le mani nella tinozza piena di sangue ed escono di scena, il primo con una forca in mano, il secondo con una fiaccola funebre, l'ultimo portando via con sé la testa insanguinata di un cavallo. Poi, mentre l'orologio segna le 4:50, viene illuminata una gigantesca clessidra: è il segno del tempo che scorre inesorabile verso l'ora della fucilazione di Tosán (fissata per le cinque). Tuttavia, Katar sale su una scala e sposta le lancette all'indietro, esattamente alle 3:55; segue una telefonata tra il segretario e il capo dello Stato, in cui si discute proprio dell'esecuzione, e in particolare delle pressioni che arriveranno dall'estero affinché essa non abbia luogo:

KATAR (“SECRETARIO”): ¿Piensa retrasar la ejecución hasta que se calmen las potencias extranjeras?

Silencio

VOZ DEL JEFE DEL ESTADO: (*larga pausa*) No.

KATAR (“SECRETARIO”): ¿Qué ordena entonces?

Largo silencio

VOZ DEL JEFE DEL ESTADO: Que no le ejecuten... a las cinco de la madrugada (*largo silencio*)... Que le ejecuten ahora mismo, a las cuatro en punto (TC, p. 1084).

Tosán è così giustiziato, non tramite la fucilazione, come programmato, ma con la garrota. Ecco la didascalia finale:

Le colocan las correas en torno al cuello, a los brazos y a las piernas. El verdugo da vueltas al manubrio. Redoble de tambor. Saeta. Ruido seco: cae la cabeza de TOSÁN muerto. En ese momento TOSÁN desnudo orina. Una mujer (FALIDIA) recoge su orina en una palangana. La orina es sangre. Todos los actores se lavan la cara con esta sangre. Las mujeres y los hombres entre cantos de alegría, de libertad, de justicia, desatan a TOSÁN y lo llevan en procesión. Se lo suben a la parte más alta del teatro y allí todos se abrazan en torno a TOSÁN vivo y feliz. Todos cantan el fin de la represión y el comienzo de una nueva época. Oscuridad larga... por fin penumbra (TC, p. 1085).

È evidente lo stretto legame che si instaura tra la vicenda della prigione e della condanna e la rappresentazione onirica e poi reale della fine dell’oppressione: non è difficile infatti notare che il sogno del rito eucaristico sopracitato è interrotto dalle grida che annunciano la condanna a morte di Tosán, come non lo è leggere tutte le sequenze finali alla luce del racconto dell’ultima cena e della passione di Cristo. Non deve sfuggire, inoltre, che entrambe le sequenze amorose tra Amiel e Lelia contengono citazioni molto evidenti da *La piedra de la locura*. A parte infatti quella che ho menzionato nella premessa – la quale, ora è evidente, precedendo il rito della comunione, si trova in una posizione decisamente strategica – anche nella scena dell’amplesso ascensionale dei due amanti vi sono parti di testo interamente tratte dal libro del 1963¹⁴. Ecco allora come i continui sbalzi tra i diversi piani della rappresentazione rimandano alla necessità di scandire anche il processo di significazione e di interpretazione del senso all’insegna di una lettura disarticolata, in grado di spostarsi tra i differenti livelli in cui il testo stesso invita a entrare.

La strutturazione del dramma sui differenti piani che ho cercato di tratteggiare nelle pagine che precedono comporta una serie di implicazioni che è il caso di sottolineare. L’intercambiabilità dei ruoli, implicita già nella scelta di non differenziare i personaggi mediante i costumi di scena, è comunque resa necessaria dalla volontà di mantenere il più possibile serrata la rappresentazione, non ricorrendo a troppi attori e perciò attingendo unicamente alle “risorse” direttamente coinvolte nel dramma. Questa decisione può avere due conseguenze: la prima, e più evidente, è quella di togliere un’identità ben definita alle figure secondarie, che sono così relegate a svolgere solamente la loro funzione di oppressore o vittima, secondo i casi. L’altro effetto, però, è a mio avviso più importante: consiste nel fatto che un progressivo diluirsi dell’individualità coinvolge anche i personaggi principali, al contrario di quanto potevamo aspettarci. Ciò avviene perché in realtà ogni soggetto del

dramma non può essere considerato se non nella sua relazione con gli altri, e non solo sul piano della realtà oggettiva, ma soprattutto all'interno dei sogni e dei ricordi che ognuno di loro porta in scena. Finora ho volutamente concentrato la mia attenzione sui momenti del dramma in cui è più evidente il contributo soggettivo e individuale dei personaggi. Tuttavia, per entrare veramente in questo testo occorre abbandonare la pretesa di inquadrarne i singoli elementi per seguire il cammino indicato dalla cerimonia della confusione, in cui quegli elementi assumono un senso altrimenti inarrivabile.

In estrema sintesi, sul piano del rappresentato, tre prigionieri di vecchia data assistono alla carcerazione e alla breve permanenza in cella di Tosán, che verrà giustiziato dopo un processo sommario. Nel corto lasso di tempo che intercorre tra i due eventi, l'azione si dilata spostandosi di volta in volta sui piani del sogno e del ricordo. Vi è pertanto una traiettoria lineare che va dall'imprigionamento all'esecuzione di Tosán sulla quale si innestano continuamente delle digressioni che sembrano ostacolare il procedere lungo quella traiettoria. È proprio grazie a queste digressioni, però, che è possibile un epilogo in cui la morte non sia definitiva, bensì seguita da una risurrezione che rappresenta, come dice l'ultima didascalia, «el fin de la represión y el comienzo de una nueva época» (*TC*, p. 1085). Il materiale onirico e mnemonico dei personaggi non serve solo a portare in scena il loro vissuto personale, ma si inserisce in questa sorta di storia della salvezza e della liberazione. Se in un certo senso i carcerati percorrono un cammino che porta dalla prigionia alla libertà (recuperata con la memoria, attesa e sognata), indirettamente innescano un altro processo, più universale, che va dalla schiavitù alla liberazione. In ognuno dei loro ricordi e dei loro sogni, per quanto ossessivi e angoscianti possano essere, vi è il seme di questa profonda speranza.

La tortura, ad esempio, è qualcosa di realmente vissuto da parte di Katar e, in modo più o meno latente, anche dagli altri personaggi. Essa, tuttavia, trasposta nel contesto onirico, costella una serie di immagini che rimandano a una Tortura con la maiuscola, fatta da un'intera storia collettiva e profondamente umana di oppressione, in un clima di inquisizione, in un regime in cui tutto può diventare un'arma nelle mani delle forze al potere: «Todo es su arma: la Biblia, el Amor... todo para ensuciarlo y manciarlo», esclama Amiel. Poco prima, in sogno, aveva visto un prete con la frusta che domava Katar e poi, con una specie di prolessi onirica, la scena del macabro castigo cui il prete stesso veniva sottoposto per la sua connivenza con il regime carcerario (gli venivano strappati gli occhi e tagliati i testicoli). Più avanti, però, sempre Amiel porta in scena un suo ricordo, in cui è salvato dalla pena di morte proprio da un prete, per la cui presunta uccisione era stato accusato, il quale testimonia in suo favore presentandosi, vivo, davanti al giudice che, deluso e vistosamente contrariato, è costretto a ridurre la pena all'ergastolo.

La liberazione, perciò, si manifesta, è importante sottolinearlo, attraverso quelle stesse immagini ossessive e angoscianti, che vengono "disarmate" dalla ritualità e, alla fine, dal mistero della resurrezione. La *Bibbia*, ad esempio, strumento che può essere utilizzato come arma in un regime inquisitorio e repressivo, diventa anche prodigiosa manifestazione e segno di salvezza nel racconto della levitazione del libro, evento che Amiel cerca di spiegarsi in questo modo: «Quizás el profeta Elías ha venido a esta cárcel para llevarse este libro al cielo» (*TC*, p. 1047). Il fenomeno dell'ascensione miracolosa, se collegato alle altre scene che ho commentato finora, non è affatto privo di rilevanza, né è gratuito il riferimento a Elia, il quale infatti ricompare poco dopo, in una sequenza onirica in cui Amiel ("Rubens") e

Katar (“Elia”) incontrano Imis (“Gezabele”) e Lelia (“Desdemona”), mettendo in scena un quadretto comico-grottesco in apparenza poco attinente con lo svolgimento del dramma, eppure fondamentale, a mio modo di vedere, per una lettura trasversale come quella che sto proponendo. Due elementi vanno segnalati: il primo riguarda il racconto biblico e, nella fattispecie, il rapporto che in esso esiste tra Elia, il predecessore del Cristo¹⁵, e la regina Gezabele, la carnefice adoratrice di Baal¹⁶; l’altro è costituito da un’affermazione di Katar-Elia molto significativa. Quando dice alle due donne: «les llevaré al cielo o les paseo por subterráneos de sangre caliente» (TC, p. 1048), non può non tornare alla mente la scena appena anteriore in cui, mentre sta defecando insieme ai due compagni, Amiel dichiara: «Me gusta tocarlo y comer trocitos. La boca se me llena de tierra, de vida, de infinito. Me siento naciendo y muriendo. Soy insecto de oro y ángel de barro». Antitesi e ossimori, questi, niente affatto retorici; anzi, inseriti in una specifica credenza arrabaliana nell’esiguità estrema del confine tra l’infimo e il sublime, che peraltro già si era manifestata nella sequenza della mutilazione del sacerdote, il quale, dapprima costretto a farlo, poi sempre più in estasi mentre lo fa, mangia i suoi stessi testicoli, fino a raggiungere uno stato mistico totale¹⁷, coronato dall’apparizione di un Cristo che, sebbene un po’ eccentrico, compie un doppio miracolo, restituendogli la vista e la virilità.

Sono forse più chiare, ora, le specificazioni che ho voluto premettere a questo lavoro a proposito della poetica della confusione: è evidente, infatti, che il testo richiede di continuo, da parte del lettore/spettatore, il recupero di tutta una serie di pre-testi, nonché un’attenzione completa verso il rappresentato, che gli consenta poi di orientarsi nella costruzione del senso. ... *Y pusieron esposas a las flores* è, come lo sono molti drammi di Arrabal, un’opera che provoca all’esegesi: la sua strutturazione multilineare ne è un indizio evidente; i continui richiami a personaggi biblici veterotestamentari e lo sviluppo finale dell’azione in cui traspaiono le pagine evangeliche della *Passio Christi* ne sono la conferma.

Conclusion

... *Y pusieron esposas a las flores* non dice nulla, beninteso, sulla fede, sulla religione, su Dio. Sarebbe vano, nonché, a mio avviso, poco pertinente, cercarvi un messaggio cristiano (per quanto eterodosso) o, al contrario, leggervi un attacco parodico e dissacrante alle cerimonie della liturgia cattolica. La *Bibbia*, il libro che ascende al cielo, è segno della Parola vista come plurivocità riconducibile a un unico messaggio di speranza: l’amore e la tolleranza. La *Bibbia* è allo stesso tempo l’epopea di un popolo e la storia dell’umanità, così come in *Esposas* dalla vicenda collettiva dei prigionieri si innalza (nel vero senso del termine) la storia della salvezza e della liberazione definitiva¹⁸.

La *Bibbia*, infine, è il libro dei libri, in cui ogni parte rimanda al tutto e, in particolare, ad alcuni eventi precedenti o successivi, narrati in altri libri. La vita di Gesù, e soprattutto il racconto della passione, sono l’avverarsi delle profezie dell’*Antico Testamento*, manifestazione della Parola che precede gli eventi, perché è parola scolpita nel Libro dell’Umanità prima ancora di essere scritta nella storia degli uomini. Anche in *Esposas* avviene tutto questo: le vicende personali e collettive portate in scena dai carcerati annunciano in continuazione l’evento finale, e la

sofferenza e la tortura individuali sono anch'esse inserite in un contesto di dolore universale, passaggio necessario perché avvenga la fine della repressione e dell'odio. Nel testo, come abbiamo visto, compare esplicitamente il riferimento al profeta Elia; tuttavia, anche questo richiamo, lungi dal produrre senso in sé, deve essere completato con un'altra voce, quella di un profeta del nostro tempo: il poeta Federico García Lorca, martire perché portatore di una parola viva.

AMIEL: Un día hubo una manifestación. Entre la multitud había un hombrecillo ligeramente cojo que quiso protestar como los demás. Cuando las fuerzas del mal, la policía, atacaron, el hombrecillo aislado no pudo correr, debido a su cojera. Y ese hombre tan frágil dijo: «ha llegado la hora de que pongan esposas a las flores». No quiso dárselas de poeta; tan sólo expresar inocentemente lo que pensaba. Varias semanas después una escuadra fascista...

La escena la miman PRONOS y TOSÁN.

Lo fusiló y, como tenía la reputación de ser homosexual, como una broma, el jefe del grupo le dio el tiro de gracia en el culo.

FALIDIA e IMIS *lloran sobre el cadáver del poeta asesinado*.

AMIEL: Y ese pequeño hombre que profetizó la tiranía en que vivimos hoy profetizaría la libertad y la justicia para mañana.

KATAR: ¿Quién era ese cojito?

AMIEL: Era Federico García Lorca, el poeta (TC, p. 1066).

Il racconto di Amiel, dal quale prende il titolo l'intera opera, apre un altro cammino per la ricerca del senso, che percorre soprattutto, a mio modo di vedere, il Lorca di *Poeta en Nueva York* e delle prose poetiche di stampo surrealista, in particolare *La degollación del Bautista* e *La degollación de los inocentes*. Anche il poeta andaluso, infatti, assumendo su di sé la plurivocità del dolore, reclama insistentemente «la libertad y la justicia», la fine dell'oppressione e lo spezzamento delle catene. In *Esposas* tutto questo è rappresentato dalla morte e resurrezione di Tosán, il cui nome, sciolto il facile anagramma, si legge Santo e ci invita, ancora una volta, a sciogliere quel grande anagramma che è il testo drammatico di Fernando Arrabal.

Note

1. Faccio riferimento alla prima fase della scrittura drammatica arrabaliana, definita diversamente da vari critici, ma in cui di certo tutti concordano nel riscontrare l'uso dei meccanismi della circolarità dell'azione e del movimento. Per il concetto di spirality, che specifica meglio questa tendenza alle strutture circolari, cfr. Torres Monreal (1997, p. 22). Sulle diverse denominazioni attribuite al primo teatro di Arrabal, cfr.: *ivi*, pp. 1-12; Trecca (2005, pp. 11-7).

2. Il *movimiento pánico* è fondato da Arrabal insieme ad Alejandro Jodorowsky e Roland Topor a Parigi nel 1960, inizialmente con il nome *burlesco* poi, nel 1962, con quello definitivo *pánico*, in omaggio al dio Pan e come risposta plurivoca al dogmatismo morale e politico del surrealismo di Breton. Notizie approfondite circa la storia del movimento si trovano in Torres Monreal (1986, pp. 12-37). Nello stesso lavoro, il critico fornisce anche un ottimo studio del *teatro pánico* arrabaliano, poi ripreso e ampliato in Torres Monreal (1997). Sul teatro d'avanguardia dell'autore melillense, cfr. anche Cantalapiedra, Torres Monreal (1997, *passim*). Il dramma che qui prendo in analisi appartiene, secondo la classificazione proposta da Torres Monreal, al periodo del *pánico-revolucionario*.

3. Sull'autobiografismo latente in tutta la produzione, drammatica e non, di Fernando Arrabal rimando, invece che alla copiosa bibliografia critica (di cui do conto in Trecca, 2005), soprattutto alle interviste raccolte in Schifres (1969) e Chesneau, Berenguer (1978).

4. *La pierre de la folie*, sottotitolato *Livre panique*, esce per la prima volta in volume presso l'editore Julliard di Parigi, nel 1963. Alcuni estratti dell'opera, tuttavia, erano stati pubblicati sul n. 1 della rivista surrealista diretta da Breton, "La Brèche", nel 1962. Solo nel 1984 il libro esce nella versione in spagnolo, pubblicata dalla casa editrice Destino di Barcellona. Segnalo, inoltre, una recente e accurata traduzione italiana di Antonio Bertoli, edita da Giunti, Firenze 2004, dalla quale cito.

5. «En ellos, verdadero repertorio de los sueños y pesadillas del autor, se nos maestra, con mayor evidencia quizá que en el teatro, la progresión formal del autor durante estos años» (Torres Monreal, 1997, p. 38).

6. Arrabal (1997, p. 1073). Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione (d'ora in avanti, *TC*). In questa citazione, tra parentesi quadre, ho voluto segnalare le varianti rispetto al testo de *La piedra*, che sottolineano, come cercherò di dimostrare, due nuclei di senso fondamentali per la comprensione di questo dramma: l'eroticismo e la trascendenza.

7. Sempre in *La piedra de la locura* si trovano queste parole: «L'acquario, un rosario di stelle sulla sua giara, spandeva un liquido bianco sulla pietra filosofale. Ecco perché, mi disse lei, Aquarius simbolizza la conoscenza» (Arrabal, 2004, p. 26). In *Esposas*, poco dopo l'inizio del dramma, Amiel annuncia che sta per finire l'epoca del fanatismo e dell'intolleranza e che il mondo sta entrando nell'era dell'Acquario. Non si può evitare di pensare a uno dei *cult movies* del movimento New Age (*Hair*, di Milos Forman, 1979) in cui i personaggi riponevano la stessa speranza nel passaggio dall'era dei Pesci a quella dell'Acquario. Il film, anche se successivo alla stesura di ...*Y pusieron esposas a las flores*, è in realtà tratto da una omonima commedia musicale, inizialmente off-Broadway, poi "promossa", con discreto successo, al quartiere dei teatri tra il 1967 e il 1970. Arrabal è negli Stati Uniti quando scrive questo dramma.

8. Il volo dell'Apollo 11 ha inizio il 16 luglio 1969 e il modulo lunare tocca la superficie il 20 dello stesso mese. Trentatré anni prima, il 17 luglio 1936, verso le quattro del pomeriggio, il tenente Fernando Arrabal Ruiz, padre del drammaturgo, veniva arrestato dai compagni cospiratori. Il prigioniero Tosán, in *Esposas*, sarà giustiziato alle quattro del mattino.

9. Prenderò qui in esame i sogni e i ricordi dei tre prigionieri Amiel, Katar e Pronos, perché più significativi ai fini dell'analisi che propongo in questa sede. A essi vanno aggiunti i ricordi di Falidia e Tosán, cui farò solo un breve accenno in seguito.

10. Non è un caso che, nell'epilogo, uno dei responsabili dell'esecuzione di Tosán è il generale Terán de Rey, il cui primo cognome coincide con quello della madre dell'autore.

11. *Los dos verdugos* appartiene alla prima fase del teatro di Arrabal. Vi si rappresenta la tortura cui è sottoposto Juan da parte di due anonimi carnefici e di Francisca, la moglie, al cospetto dei loro due figli, Benito e Mauricio. Le agghiaccianti accuse che la donna rivolge al marito sono le stesse che si ritrovano in queste sequenze di *Esposas*.

12. Arrabal stesso racconta, in diverse interviste, di come la madre si adoperasse a cancellare la figura paterna dalla memoria e dalla vita dei figli. Cfr., in particolare, Schifres (1969, pp. 14-5): «[...] ma soeur a reçu une maison de poupée, faite en prison. Sur la façade étaient écrits ces mots: "Souviens-toi de ton père". Maintenant on peut les lire, car le temps a passé, mais quelqu'un de ma famille, ma mère ou ma grand-mère, avait recouvert l'inscription de peinture. Moi, j'avais reçu une locomotive en bois, un travail de prisonnier, très frignolé, et la même inscription est apparue avec le temps». Sulla memoria e i suoi meccanismi nel teatro di Arrabal, cfr., tra gli altri, Torres Monreal (1986, 1997); Trecca (2004, 2005).

13. Pronos riacquista la voce subito dopo la condanna a morte di Tosán, per gridare il suo orrore e reclamare giustizia. Sul meccanismo dell'afasia in Arrabal, cfr. Trecca (2005, pp. 86-115).

14. Assumono senso le varianti apportate in *Esposas* rispetto a *La piedra de la locura*, che sottolineano le connotazioni erotiche e trascendentali del cammino di liberazione percorso nel dramma.

15. Il profeta Elia è uno dei più importanti "ponti" tra l'*Antico* e il *Nuovo Testamento*; non a caso compare, insieme a Mosè, al momento della trasfigurazione di Gesù sul monte Tabor (Mt, 17, 1-9; Mc, 9, 2-8; Lc, 9, 28-36). La leggenda di Elia voleva che il profeta non fosse morto, bensì assunto in cielo, rapito da un carro di fuoco, e che dovesse tornare a precedere il Messia e a prefigurare la Passione: «Ecco, io invierò il profeta Elia prima che giunga il giorno grande e terribile del Signore, perché converta il cuore dei padri verso i figli e il cuore dei figli verso i padri; così che io venendo non colpisca il paese con lo sterminio» (Mt 3, 23-24). Tale scrittura è ripresa dallo stesso Gesù allorché ai discepoli, che gli chiedono ragione dell'apparizione di Elia sul monte, risponde: «Sì, verrà Elia e ristabilirà ogni cosa. Ma io vi dico: Elia è già venuto e non l'hanno riconosciuto;

anzi, l'hanno trattato come hanno voluto. Così anche il Figlio dell'uomo dovrà soffrire per opera loro". Allora i discepoli compresero che egli parlava di Giovanni il Battista» (Mt, 17, 11-13). Anche nel Vangelo di Luca si esplicita la relazione tra il profeta e Giovanni: «Ma l'angelo gli disse: "Non temere, Zaccaria, la tua preghiera è stata esaudita e tua moglie Elisabetta ti darà un figlio, che chiamerai Giovanni [...], sarà pieno di Spirito Santo fin dal seno di sua madre e ricondurrà molti figli d'Israele al Signore loro Dio. Gli camminerà innanzi con lo spirito e la forza di Elia, *per ricondurre i padri verso i figli...*»» (Lc, 1, 13, 15b-17a). Uno stretto legame vincola queste tre figure: Elia, Giovanni e Gesù, lo stesso legame che si può trovare in *Esposas* nei riferimenti al profeta e nella morte di Tosán, che a ben vedere rimanda non solo a quella del Cristo (il sangue e l'acqua, qui rappresentata dall'urina), ma anche a quella del Battista (la testa che cade).

16. *Baal Babilonia* si intitola un altro libro di Arrabal, del 1971.

17. «...muero porque no muero», dice, con un evidente richiamo a un'immagine cara ai mistici spagnoli del Cinquecento. Cfr., in particolare, Teresa de Ávila, «Vivo sin vivir en mí»; Juan de la Cruz, «Coplas del alma que pena por ver a Dios».

18. Nella scena finale, specifica l'ultima didascalia, Tosán viene portato «a la parte más alta del teatro».

Bibliografía

ARRABAL F. (1984), *... Y pondrán esposas a las flores*, Almar, Salamanca.

ID. (1986), *Teatro pánico*, Espasa Calpe, Madrid.

ID. (1997), *Teatro completo*, Espasa Calpe, Madrid-Melilla (2 voll.).

ID. (2004), *La pietra della follia*, Giunti, Firenze.

BERENGUER Á. (1977), *L'exil et la cérémonie. Le premier théâtre de Fernando Arrabal*, UGE, Paris.

CANTALAPIEDRA F., TORRES MONREAL F. (1997), *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Reichenberger, Kassel.

CHESNEAU A., BERENGUER Á. (1978), *Entretiens avec Arrabal. Plaidoyer pour une différence*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.

SCHIFRES A. (1969), *Entretiens avec Arrabal*, Belfond, Paris.

TORRES MONREAL F. (1986), *Introducción a Arrabal* (1986).

ID. (1997), *Introducción a Arrabal* (1997).

TRECCA S. (2004), *La memoria come materia e matrice: "El laberinto" di Fernando Arrabal*, in AA.VV., *Letteratura della memoria. Atti del XXI Convegno dell' AISPI (Salamanca, 12-14 settembre 2002)*, Lippolis, Messina.

ID. (2005), *La parola, il sogno, la memoria. "El laberinto" (1956) di Fernando Arrabal*, ETS, Pisa.