

CARLO TITOMANLIO

“ECCOLA QUI, CHIARA, PIÙ CHIARA CHE MAI”.
A PROPOSITO DELLE *SERVE* DI JEAN GENET

Abstract: The significance of names and nicknames in the literary works of Jean Genet (1910-1986) is widely acknowledged. As someone born to an unknown father and subsequently given up for adoption, the writer has consistently grappled with questions of identity. Considering both existential and stylistic aspects, this study delves into Genet's first dramatic play, *Les bonnes* (1947, translated as *The Maids*). *Les bonnes* is particularly relevant for onomastic analysis, as the names chosen by the author repeated, mistaken, and misused serve to drive the stage action while also describing the essence of the main characters through antiphrases. The play is conceived as a ceremonial performance, with the young maids Claire and Solange embodying a fluid sense of identity. The act of self-naming rarely aligns with a direct address, instead obscuring the key to interpreting the characters. It is within the fissures and disruptions of their wicked and ritualistic performance that the essence of the characters can be gleaned.

Keywords: Jean Genet, theatre, French drama, playwright, *Les bonnes*, *Le serve*, *The Maids*, rituality, Claire, Solange, gendre, identity

Argomento di questo studio è la prima opera per il teatro scritta da Jean Genet, *Les bonnes*, iniziata probabilmente nel 1943, completata tra il 1945 e il 1946, messa in scena da Louis Jouvet nel 1947 e in quello stesso anno pubblicata per la prima volta. La vicenda editoriale del dramma è abbastanza complessa, si intreccia con la storia delle rappresentazioni e passa attraverso molteplici stesure e differenti edizioni a stampa.¹

¹ Si conosce l'esistenza di una stesura risalente al 1943, un manoscritto conservato da un privato. L'anno chiave tuttavia è il 1947, in cui esce la prima versione a stampa del dramma, su «L'Arbalète. Revue de littérature», XII (1947), e in cui Jouvet rimaneggia il testo in maniera consistente in vista del debutto avvenuto al Théâtre de l'Athénée di Parigi nel mese di aprile. Nel 1954 la casa editrice Jean-Jacques Pauvert pubblica due versioni del dramma, quella uscita nel 1947 e quella che assorbe gli interventi di Jouvet. Di queste due versioni, quella rappresentata abitualmente è la più breve, che corrisponde al copione definitivo usato dalla compagnia di Jouvet. La prima rappresentazione della versione più lunga si ha nel 1954 grazie all'attrice e regista franco-russa Tania Balachova. Nel 1963 esce per L'Arbalète una nuova edizione in cui compare una lunga indicazione registica introduttiva: *Comment jouer Les Bonnes*. Una versione ancora revisionata, con l'aggiunta di alcune note a margine, si trova nella raccolta delle opere di Genet pubblicata da Gallimard nel 1968.

Il nome – inteso come attributo familiare – è questione delicatissima nella biografia di Genet. Jean porta il cognome della madre, Camille Gabrielle Genet. La figura paterna rimase un vuoto biografico incolmabile; quella della madre, una giovane donna caduta in disgrazia e ridottasi a esercitare la prostituzione,² che sette mesi dopo il parto affidò Jean a una famiglia adottiva,³ fu all'origine di un trauma irrisolvibile.

L'assenza di radici genealogiche non può ritenersi un fattore trascurabile nel guardare ai primi turbolenti anni di vita di Genet; anni trascorsi tra esperienze criminali e periodi di reclusione, passando per l'arruolamento, il vagabondaggio, la frequentazione di un universo popolato da emarginati e proscritti, ladri e prostituti, sempre sul crinale tra astuzia e innocenza, ovvero tra necessità di 'arrangiarsi' e primitiva, animalesca libertà. Emarginazione e indeterminatezza sommarono i loro gravosi effetti trovando uno sfogo, o meglio una distillazione, nell'atto della scrittura romanzesca. Perfino il cognome, testimonianza della propria natura bastarda, fu messo in poesia da Jean, giocando con l'assonanza con la parola ginestra, *genêt*.⁴

All'interno di questa prima produzione letteraria, che circolò inizialmente in forma anonima e clandestina sotto forma di libretti autoprodotti, la fabbricazione onomastica ha una funzione cruciale. È gioco, è sfida, è atto demiurgico, ma soprattutto è un modo per instaurare un contatto profondo con l'Altro, e sta pienamente nel cuore del progetto poetico.⁵

² «Camille Genet exerçait l'éblouissante profession de lingère», LYDIE DATTAS, *La chaste vie de Jean Genet*, Paris, Gallimard 2006, p. 10.

³ «Fu così bello sentir pronunciare il mio nome di battesimo. Grazie alla tenerezza dei domestici e dei padroni, mi sembrò di ritrovare una famiglia», JEAN GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, trad. it. D. Gibelli, Milano, Il Saggiatore 2004, pp. 154-155.

⁴ «Je fus élevé dans le Morvan par des paysans. Quand je rencontre dans la lande – et singulièrement au crépuscule, au retour de ma visite des ruines de Tiffauges où vécut Gilles de Rais – des fleurs de genêt, j'éprouve à leur égard une sympathie profonde. Je les considère gravement, avec tendresse. Mon trouble semble commandé par toute la nature. Je suis seul au monde, et je ne suis pas sûr de n'être pas le roi – peut-être la fée de ces fleurs. Elles me rendent au passage hommage, s'inclinent sans s'incliner mais me reconnaissent. Elles savent que je suis leur représentant vivant, mobile, agile, vainqueur du vent», ID., *Journal du voleur*, Paris, Gallimard 1949, pp. 48-49.

⁵ L'importanza dei nomi nel processo creativo di Genet – nomi propri, ma anche comuni, e appellativi in generale – è ben nota ed è affrontata da alcuni contributi storico-critici di area francese. Impossibile non richiamare le pagine di Jacques Derrida, e in particolare le considerazioni frammentate, enigmatiche, ancipiti e in buona parte dimenticate che formano il saggio del 1974 *Glas*, all'interno del quale leggiamo, per esempio: «Genet a souvent feint de définir l'opération 'magnifiante' de son écriture par l'acte de nomination [...]. Quand Genet donne des noms, il baptise et dénonce à la fois [...] il pénètre et paralyse d'un coup le donataire ainsi consacré. Magnifié, celui-ci devient un peu la chose de celui qui le nomme ou le surnomme [...]. Donner un nom, c'est toujours, comme tout acte de naissance, sublimer une singularité et l'indiquer», JACQUES DERRIDA, *Glas*, Paris, Galilée 1974, pp. 11-14. Tra gli studi più recenti possiamo citare ISABELLE CHOL, *Exclusion de la langue, jouissance des mots, dans l'œuvre romanesque de Jean Genet*, in *L'écrivain et sa langue*, a c.

I protagonisti di *Notre-Dame-des-Fleurs*, scritto durante la reclusione alla Santé e a Fresnes (poi stampato in 350 esemplari fuori commercio nel 1944), sono maschi ideali, fotografie appese alla parete della cella, che hanno bisogno di una voce e di un nome per prendere forma. Ricordi personali e fantasie erotiche si incontrano e subiscono un processo di teatralizzazione: sono esseri desiderati, immaginati e dunque battezzati per toglierli al vuoto e ancorarli alla dimensione testuale della scrittura, tenuti insieme dalla «coincidenza allucinatoria che, alternativamente, trasferisce i personaggi nel mondo del narratore e il narratore in quello dei personaggi, sfumando i confini tra cornice e quadro».⁶

D'où viennent les noms de guerre des tantes? Mais, d'abord, notons bien qu'aucun d'eux ne fut choisi par ceux qui les portent. Pour moi, il n'en est pas de même. Il ne m'est guère possible de préciser les raisons qui m'ont fait choisir tels ou tels noms: Divine, Première Communion, Mimosa, Notre-Dame-des-Fleurs, Prince-Monseigneur, ne sont pas venus au hasard. Il existe entre eux une parenté, une odeur d'encens et de cierge qui fond, et j'ai quelquefois l'impression de les avoir recueillis parmi les fleurs artificielles ou naturelles dans la chapelle de la Vierge Marie, au mois de mai, sous et autour de cette statue de plâtre goulou dont Alberto fut amoureux et derrière quoi, enfant, je cachais la fiole contenant mon foutre.⁷

È un brano estratto dalle ultime pagine del romanzo, ma già nei primi capitoli Genet aveva reso esplicita questa funzione dei soprannomi: indicativa, referenziale, e capace di suggerire la posizione del soggetto che riceve il soprannome rispetto al soggetto narrante, come partecipando all'utopia cratiliiana in cui il legame tra il nome e l'oggetto nominato non è arbitrario bensì nitidamente giustificato:

Tandis que dans la rue, sous l'auréole noire des parapluies minuscules et plats qu'elles tiennent d'une main comme des bouquets, Mimosa I, Mimosa II, Mimosa demi-IV, Première Communion, Angela, Monseigneur, Castagnette, Régine, une foule enfin, une litanie encore longue d'êtres qui sont des noms éclatés, attendent, [...].⁸

di S. Coyault, Clermont-Ferrand, P. U. Blaise Pascal 2005, pp. 95-100; e PATRICE BOUGON, *Du biographique au poétique. Le motif de la mer et le nom propre chez Genet et Lautréamont*, in *Jean Genet du roman au théâtre*, a c. di M.-C. Hubert, M. Bertrand, Aix-en-Provence, P. U. de Provence 2011, pp. 173-182. Cito anche la voce 'Onomastique' all'interno del *Dictionnaire Jean Genet*, a c. di M.-C. Hubert, Paris, Honoré Champion 2014, pp. 472-475.

⁶ DARIO GIBELLI, Prefazione a *Notre-Dame-des-Fleurs*, cit., p. IV.

⁷ GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard 2012 [1944, 1951], p. 339.

⁸ Ivi, p. 11. «Lorsque Genet parle des noms propres, il se situe dans le cadre d'une théorie que l'on pourrait appeler "cratylienne": le mot imite ce qu'il désigne, en exprime l'essence», DIDIER ERIBON, *Une morale du minoritaire*, Paris, Fayard 2001, p. 78.

Descrivendo i suoi personaggi come *noms éclatés*, Genet ne azzera l'identità individuale, riducendoli a un corteo di maschere. In una scrittura in cui il vissuto e il sognato tendono a confondersi – come si confondono quadro e cornice, Io narrante e Io narrato, storia personale e allegoria – le figure del discorso narrativo diventano parti di un flusso di pensieri sonorizzato, mitologizzato.⁹

Dopo il definitivo sdoganamento come autore e intellettuale (per il quale ebbe un ruolo decisivo il celeberrimo saggio di Jean-Paul Sartre *Santo Genet commediante e martire*, uscito nel 1952),¹⁰ Genet è travolto da una crisi esistenziale e creativa, incapace di adattarsi nel *cliché* del letterato. Sono gli anni in cui abbandona la scrittura narrativa e si dedica a quella per il teatro.¹¹ Tra il 1956 e il 1961 compone i suoi testi più noti: *Le balcon*, *Les nègres*, *Les paravents*, drammi scandalosi ed eccessivi, per il linguaggio, per il numero di personaggi, per la complessità dell'azione.

A differenza della produzione narrativa, la drammaturgia di Genet non contiene espliciti rimandi autobiografici. L'io-Genet, soggetto, cioè *prima persona singolare*, e testimone dei primi romanzi, scompare nei testi drammatici.¹² Genet continua a eleggere come personaggi figure che appartengono a un universo fittizio di reprobri e di reclusi: criminali, prostituti, ruffiani, omosessuali, 'negri' e appunto 'serve'. Mostri e simboli a un tempo: mostri, nella misura in cui le aberrazioni della società occidentale ne fanno un prodotto da esibire e un materiale di scarto;¹³ simboli, in

⁹ Resta sottinteso che solo Genet possa conoscere i nomi veri, in ogni caso meno belli e significativi dei soprannomi usciti dalla sua penna. Cfr. FLORENCE MERCIER-LECA, *La (re)sémantisation comme création poétique: l'exemple des noms propres et de l'argot dans Notre-Dame-des-Fleurs et Miracle de la rose*, in *Toutes les images du langage. Jean Genet*, a c. di F. Ekotto, A. Renaud, A. Vannouvong, Pasano-Paris, Schena-Alain Baudry & Cie éditeur 2008, pp. 103-121 (qui p. 107).

¹⁰ JEAN-PAUL SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, in GENET, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard 1952, vol. 1, p. 681.

¹¹ «L'opera drammatica di Genet è il prodotto di un'accanita lotta con il teatro. Il consenso di Genet al teatro è immediato, converge proprio nella sua direzione, insiste sull'artificiosità. La scena diventa un luogo rituale, dove il gioco sociale viene esaltato nelle sue più fragili apparenze: tutto vi è nobilitato e trasfigurato, fino ai personaggi più mediocri o derisori, fissati nei loro ruoli; regna senza compromessi l'"estetica della scena". Ma questo gioco non produce una propria verità; spinto al limite, fino all'assurdo, si autodistrugge e ci rivela il suo nulla», BERNARD DORT, *Genet o la lotta con il teatro*, in *L'immoralità leggendaria. Il teatro di Jean Genet*, a c. di S. Colomba, A. Dichy, Milano, Ubulibri 1990, p. 17.

¹² Allo stesso tempo recede anche l'ostentazione omoerotica, mentre va maturando una più chiara visione politica e sociale. In proposito si può leggere ERIC MARTY, «*Le Balcon*»: la *question de la transaction théâtrale*, in *Jean Genet. Rituels de l'exhibition*, a c. di B. Alazet, M. Dambre, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon 2009, pp. 105-115.

¹³ È uno dei punti principali evidenziati da ORESTE F. PUCCIANI nell'articolo *Tragedy, Genet and "The Maids"*, «The Tulane Drama Review», VII (1963), 3, pp. 42-59.

quanto artifici letterari attraverso i quali addensare memorie personali, fantasticherie, pulsioni eversive.

A differenza di altri autori coevi, la Storia e la letteratura drammatica del passato non entrano a far parte del processo di nominazione.¹⁴ Dobbiamo invece considerare frutto di pura invenzione appellativi di fantasia come Yeux-Verts e Boule-de-neige di *Haute surveillance*; così come i nomi rari, esotici o difficili da pronunciare assegnati alle numerose comparse richieste da *Paravents* (Kadidja, Said, Mustapha, Nedjma, Habiba, Srir, solo per citarne alcuni).

Rispetto ai nomi usati nella scrittura narrativa e autobiografica, abbiamo qui a che fare con un maggiore distacco (o una minore adesione, se si vuole). Ciò che più conta, tuttavia, è che nella maggior parte dei casi si tratta di nomi privi di cognome, cioè liberi dai vincoli patronimici. Privata dei legami genealogici, quindi di una storia, coi suoi obblighi familiari e le sue catene, la persona può ridefinire la propria individualità attraverso un soprannome, un'identità immaginaria, un *nom de scène*, un titolo onorifico o la sola professione (come avviene spudoratamente in *Le balcon*, la più spinosa delle *pièces* di Genet, in cui tra i clienti di un bordello incontriamo Il Vescovo, Il Generale, Il Capo della Polizia, Il Giudice, riuniti in una ironica *Nomenklatura*).

Questo aspetto della ridefinizione dell'identità si lega alla genesi di *Les bonnes*, su cui è inevitabile tornare. Come accaduto in maniera frequentissima nella drammaturgia occidentale, è un fatto di cronaca a ispirare la scrittura. Si tratta di un episodio tra i più efferati che si possano ricordare in tempi recenti. A Le Mans, nel 1933, due sorelle di nome Christine e Léa Papin, rispettivamente di 28 e 21 anni, impiegate come domestiche presso la ricca famiglia Lancelin, sono artefici di un doppio omicidio. Una sera, in seguito a un rimprovero per un banale incidente domestico, massacrano madre e figlia in preda a un raptus. Lo fanno con spietatezza e atroce violenza, si accaniscono sui loro corpi, colpendoli a morte e infine strappando gli occhi alle vittime agonizzanti.

¹⁴ Penso ad esempio ad Arthur Adamov e Jean Anouilh. Quest'ultimo, in particolare, accomunato a Genet anche dal difficile esordio con Jouvet, fa dei nomi propri il perno di un gioco a metà tra l'autobiografismo e la metateatralità. Numerosi sono infatti i nomi di persona prelevati *tel quel* (oppure con minime variazioni di genere e grafia) dal *corpus* drammaturgico di Racine, Marivaux, Molière, vale a dire i più illustri predecessori della scrittura teatrale di Anouilh, gli autori cui attribuiva un posto d'onore nella sua libreria e a cui ritornò con assiduità in cerca di un ritmo, di una consonanza. Si pensi alla Monime di *L'Hermine* o alla Bérénice di *Mandarine*, nomi di donna raciniani; a Lucile e Araminthe (in *La Répétition* e *Cécile*), presi da Marivaux; e ancora a Flipote (*La Culotte*), che a colpo sicuro rimanda a *Tartuffe*. Sull'onomastica di Anouilh si può leggere JACQUELINE BLANCART-CASSOU, *Recherche sur l'invention des noms propres dans le théâtre de Jean Anouilh*, «Études littéraires», XLI (2010), 1, pp. 41-74.

La risonanza dell'episodio fu notevolissima; l'atteggiamento assunto durante le fasi del processo dalle due ragazze, che si chiusero in un mutismo impenetrabile rilasciando solo alcune deposizioni tanto simili da sembrare concordate e recitate, contribuì a renderle oggetto di curiosità, scalpore, sdegno.¹⁵ Al pari di artisti e uomini di lettere, lo psichiatra e filosofo Jacques Lacan si interessò al delitto, riconducendolo ai suoi primi studi: laureatosi nel 1932 con una tesi pionieristica sugli effetti della psicosi paranoica, Lacan evidenziò attraverso il caso delle sorelle Papin alcuni aspetti delle degenerazioni psicopatologiche.¹⁶

L'operazione compiuta da Genet non si risolve in una trasposizione, ovvero in una drammatizzazione dell'evento reale. Al contrario, la concretezza del fatto di cronaca non è che un pretesto per avviare un atto creativo che mette radici sulla pagina e si fonda essenzialmente sul potere affabulatorio della lingua.¹⁷

Anche nella scrittura drammatica Genet resta un esteta della parola, saziando le sue pagine di giochi, *calembours*, figure retoriche. Apparenza è un vocabolo appropriato per comprendere la poetica del Genet drammaturgo, che vede nel *farsi* del teatro l'accesso a uno spazio-tempo irreali, avendo come chiave un'«architettura verbale (cioè grammaticale e cerimoniale) tale da indicare quasi con pudore che da tale spazio vuoto sorge un'apparenza che mostra ulteriormente il vuoto».¹⁸

Maschere, illusioni, travestimenti continui: nel teatro di Genet non c'è nulla di contingente. Il tentativo dei personaggi di affermarsi attraverso la costruzione di simulacri di una vita 'negata' e l'uso del corpo come una mera entità da travestire sono due caratteristiche già pienamente evidenti in *Les bonnes*.

In estrema sintesi, la trama è la seguente: in un luogo non precisato, le due sorelle Claire e Solange lavorano come domestiche per una facoltosa

¹⁵ L'interesse del milieu culturale francese fu alimentato dalla coincidenza con un altro fatto di cronaca nera, forse ancora più famoso, quello di Violette Nozières, una giovane ragazza accusata di aver avvelenato il padre e la madre, nell'agosto del 1933.

¹⁶ JACQUES LACAN, *Le crime des sœurs Papin. Motifs du crime paranoïaque*, in «Le Minotaure», dicembre 1933 (in italiano: LACAN, *Motivi del delitto paranoico: il delitto delle sorelle Papin*, in ID., *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità* – seguito da *Primi scritti sulla paranoia*, Torino, Einaudi 1980, pp. 357-366).

¹⁷ «J'espérais obtenir ainsi l'abolition des personnages – qui ne tiennent d'habitude que par convention psychologique – au profit de signes aussi éloignés que possible de ce qu'ils doivent d'abord signifier, mais s'y rattachant tout de même, afin d'unir par ce lien l'auteur au spectateur. Bref, obtenir que ces personnages ne fussent plus sur la scène que la métaphore de ce qu'ils devaient représenter», GENET, *Lettre de l'auteur*, in ID., *Les bonnes*, Paris, Sceaux 1954, p. 13.

¹⁸ ID., *Quella strana parola...*, in ID., *Il funambolo*, a c. di G. Pinotti, Milano, Adelphi 1997, p. 18. Il vocabolo torna nel titolo del saggio di PAOLA APPETITO, *Realtà e apparenza nel teatro di Jean Genet*, Roma, Aracne 2010; e nel contributo di GIUSEPPE DI GIACOMO, *Il paradosso dell'apparenza nel teatro di Jean Genet*, «Comprendre. Revista catalana de filosofia», XIV (2012), 2, pp. 41-57.

Signora (chiamata solo Madame). Ogni volta che quest'ultima esce di casa, esse mettono in scena una recita in cui, a turno, una interpreta la padrona mentre l'altra la sorella. Il modo con cui indossano gli abiti di Madame, ripetendone gesti ed espressioni, rende esplicito un sentimento irresoluto di attrazione e repulsione.

Numerose sono state le interpretazioni dell'azione scenica. Alcuni hanno visto questa recita come una fantasia infantile portata all'eccesso, altri una cerimonia rituale con tratti perversi, altri ancora una fiaba nera.¹⁹ Rimanendo alla sola successione degli avvenimenti, dobbiamo senz'altro considerarla un gioco pericoloso, che si conclude tragicamente. Scopriamo che le due hanno fatto incarcerare l'amante della Signora attraverso delle lettere anonime. Dopo aver appreso la notizia della scarcerazione per mancanza di prove, si rendono conto che verranno accusate e incastrate; decidono quindi di avvelenare la padrona. Il tentativo fallisce e nell'ambiguo finale è Claire a bere il tiglio avvelenato, dandosi la morte che non è riuscita a dare alla padrona, mentre Solange si prepara a scontare il suo destino di assassina.

Da un punto di vista strettamente formale, *Les bonnes* si presenta come una tragedia pressoché perfetta, nella misura in cui rispetta i criteri della tradizione francese modellati sui principi aristotelici: unità di luogo, di tempo e di azione e suddivisione in cinque momenti (pur non designate come atti a se stanti, è possibile riconoscere cinque frazioni individuate da piccoli eventi acustici: il suono della sveglia, lo squillo del telefono, l'arrivo e la partenza della Signora).

Il titolo richiede una precisazione terminologica: il sostantivo *bonne* in francese si usava, con una valenza dispregiativa, per una donna impiegata nei servizi domestici, eventualmente per un'istitutrice o una tata. In origine aveva un connotato vezzeggiativo, non è altro che il femminile dell'aggettivo *bon*, 'buono'. Questa doppiezza del vocabolo francese, che consente a Genet di costruire in qualche caso frasi dal significato equivoco, si perde del tutto in traduzione.²⁰ Il titolo italiano è sempre stato *Le serve*.²¹

¹⁹ Cfr. RENÉE RIESE HUBERT, *The maids as children*, «Romance Notes», X (1969), pp. 204-209.

²⁰ Si potrebbe conservare in minima parte traducendo *Le domestiche*, visto che 'domestico' in italiano può leggersi sia come aggettivo sia come sostantivo. La versione inglese traduce il titolo con *The Maids*, vocabolo che si collega etimologicamente a *maiden*, portando con sé l'attributo di verginità.

²¹ Citerò dalla traduzione di Giorgio Caproni del 1971, ancora molto accreditata e senz'altro godibile, per quanto non priva di qualche forzatura e aggiustamento inopinato. I principali testi teatrali di Genet sono raccolti in *Tutto il teatro*, Milano, Mondadori 1989, edizione dalla quale ricaverò le citazioni in italiano. Negli ultimi decenni la riscoperta di Genet sulle scene italiane ha generato la necessità di un aggiornamento linguistico, da cui sono scaturite almeno altre due traduzioni, una di Franco Quadri (realizzata per la compagnia milanese Teatro Out Off nel 2003, e riutilizzata in seguito da altre formazioni) e una di Gioia Costa (del 2016, per una versione diretta da Giovanni Anfuso). Si tratta di stesure pensate per la scena, ancora inedite.

L'ambiguità del titolo originale è raddoppiata dalle scelte onomastiche compiute da Genet. Le serve si chiamano Claire e Solange, due nomi che contengono un riferimento all'idea di luce: la famiglia del nome Claire è quella di Clara e Chiara (quest'ultimo è il nome scelto nella traduzione italiana); Solange viene dal latino *solemnia* ossia solenne, eletta, e contiene in sé un rimando al sole, agli angeli. È evidente il carattere antifrastico di un nome che contraddice la disposizione d'animo di chi lo porta: le parole che ascoltiamo dalle due giovani svelano il rancore covato nel tempo e il progetto criminale che vanno costruendo. Un progetto recitato *in verbis*, anticipato dall'immaginazione, cioè previsto e poi rivisto in conseguenza degli eventi. Non smettono per un istante di sognarsi diverse da ciò che sono, proiettandosi l'una nell'altra, ed entrambe nella Signora.

Si può aggiungere che il nome di Solange ha un altro ascendente, facilmente recuperabile tornando tra le pagine di *Notre-Dame-des-Fleurs*. Solange è infatti il nome di un'amica d'infanzia del protagonista, Culafroy, alter ego di Genet. Nel piccolo paese dove trascorre l'infanzia, Solange è l'unico esemplare femminile: «tutta l'essenza della femminilità era racchiusa in una ragazzina che Culafroy aveva conosciuto al paese». ²² Mentre Culafroy è evidentemente una proiezione del Genet fanciullo, il personaggio di Solange potrebbe essere collegato a Solange Comte, una ragazzina che Genet frequentò durante gli anni passati nel piccolo paese di Alligny-en-Morvan. ²³

I nomi di battesimo delle due sorelle danno origine a momenti di interferenza tra le battute e i nomi stessi, tali da generare confusione sia sulla pagina che sulla scena. Il ritmo che la *pièce* impone alle attrici è assai variabile, concepito cioè per accentuare la sensazione di scollamento dalla realtà. ²⁴ Secondo l'intendimento di Genet il dramma doveva essere recitato in maniera 'furtiva'. L'aggettivo *furtif*, usato dall'autore nella lunga introduzione anteposta all'opera, si può collegare alla terminologia musicale pensando al tempo *rubato*, quell'indicazione di espressione che lascia libero l'esecutore di interpretare liberamente certi passaggi in termini di ritmo.

Insistendo nel voler condurre la recita, Chiara afferma: «So quello che dico. Io sono Chiara. E pronta». ²⁵ Qualcosa di analogo accade al nome di Solange. Ho in mente lo scambio di battute che come in una sticomitia fa

²² GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, cit., p. 144.

²³ Cfr. EDMUND WHITE, *Jean Genet. A Biography*, New York, Knopf 1993, pp. 36 sgg.

²⁴ Sulla concezione anticonvenzionale e antipsicologica della recitazione richiesta da Genet, si veda ODETTE ASLAN, *L'Acteur au XX^e siècle. Evolution de la technique, problème d'éthique*, Paris, Seghers 1974. Della stessa autrice ricordo anche il contributo *L'interprétation des Bonnes*, in *Les Voies de la création théâtrale*, a c. di D. Bablet, J. Jacquot, Paris, CNRS 1975, vol. 4, pp. 173-200.

²⁵ Id., *Le serve*, cit., p. 63.

rimare Solange con l'espressione «mon ange»,²⁶ un passaggio ovviamente indebolito nella traduzione italiana:

CHIARA (*lamentosamente*). Solange?

SOLANGE. Angelo?

CHIARA. Solange, ascolta.²⁷

Non meno importante è la scelta di Genet di non dare alla padrona un nome di battesimo né un cognome, identificandola solo come Madame. La Signora è un generico esemplare della classe padrona – così si è detto e scritto, insistendo su una lettura classista del dramma²⁸ –, di conseguenza per Claire e Solange essa non ha un nome proprio, perché non è altro che una funzione sociale, e un ruolo da interpretare.

D'altra parte, sul rovescio o dall'altro lato dello specchio, anche essere una domestica si riduce a una mera categoria relazionale.²⁹ Le due sorelle, durante la recita, si disumanizzano: «È grazie a me, soltanto a me, che la serva esiste»,³⁰ dice Claire interpretando la Signora in sua assenza, e anche quando questa entra in scena assistiamo a molteplici immagini di un conflitto che insiste drammaturgicamente sullo scambio di nomi e identità.

A un certo momento la Signora, riferendosi a una raffinata veste di velluto rosso, dice: «Ve la regalo. Te ne fo dono, Chiara»,³¹ lasciando che Solange commenti con malcelata ironia: «La Signora è troppo buona», che in francese suona con un ambivalente «Madame est trop bonne».³²

In un altro momento Solange, volendo rispondere devotamente alla Signora, fa un inchino alla sorella Chiara, una sorta di automatismo in cui è evidente il residuo delle recite in cui le due si scambiano la parte della padrona. A Chiara invece esce detto: «La Signora ha avuto cura di Chiara o Solange, dato che la Signora ci confondeva sempre».³³

Per le due serve la padrona non ha un vero nome; per la padrona le due serve sono una sola entità, indivisibile. C'è una battuta rivelatrice in questo

²⁶ Id., *Les bonnes*, Paris, Gallimard 1978, p. 61. Da questa edizione traggio le successive citazioni in francese.

²⁷ Id., *Le serve*, cit., p. 65.

²⁸ Lettura che finisce con l'arenarsi quando si comprende l'enorme distanza di Genet da forme di impegno e di partecipazione alla vita sociale e politica. Si legga al riguardo OLIVIER NEVEUX, *Le théâtre de Jean Genet*, Paris, Éditions Ides et Calendes 2016, p. 98.

²⁹ Su questo aspetto insiste l'interessante contributo di JEAN-CHRISTOPHE CORRADO, «*Je ne serai donc jamais qui je suis?*», in «Op. cit. Revue des littératures et des arts», Agrégation 2021, XXI (2020).

³⁰ «Par moi, par moi seule la bonne existe», GENET, *Les bonnes*, cit., p. 133.

³¹ Id., *Le serve*, cit., p. 71.

³² Id., *Les bonnes*, cit., p. 78.

³³ Id., *Le serve*, cit., p. 75.

senso, curiosamente omessa dall'edizione italiana. Si tratta di un errore grammaticale commesso dalla Signora nel rivolgersi alle due sorelle, errore che Genet si preoccupa di preservare specificando in didascalia che si tratta di un lapsus voluto:

MADAME. Et vous ne disiez rien! Une voiture. Solange, vite, vite, une voiture. Mais dépêchez-toi. (*Le lapsus est supposé.*) Cours, voyons. (*Elle pousse Solange hors de la chambre*) Mes fourrures! Mais plus vite! Vous êtes folles. Ou c'est moi qui le deviens.³⁴

L'imperativo *dépêchez-toi*, che si potrebbe restituire con un improbabile 'sbrigateti', aggiungendo cioè una particella pronominale scorretta, sta a dimostrare l'intercambiabilità delle sorelle agli occhi di Madame: indistinguibili, sovrapponibili.

Tre sono i personaggi principali, quelli che intervengono fisicamente sulla scena e che, possiamo dire, esistono l'uno in funzione degli altri. Altri personaggi non appaiono ma vengono nominati e dunque partecipano in maniera indiretta all'azione drammatica. Tra questi è cruciale la figura del Signore, l'amante della padrona, mai nominato diversamente, come a voler rimarcare il rispetto delle convenienze e delle distanze di classe.

In Genet, e particolarmente in *Les bonnes*, sfera sociale, sessuale e grammaticale sono saldate in maniera peculiare. La *genericità* cui accennavo prima non deve intendersi solo come sinonimo di indeterminatezza, ma anche in riferimento a una specificità sessuale, di genere appunto. Nella prospettiva tipicamente genettiana in cui il personaggio è più un segno che un individuo e il linguaggio è tutt'altro che casto, nominare il Signore e la Signora sottintende il rapporto amoroso maschio-femmina, qualcosa che le due serve possono solo immaginare, recitare appunto.

La sessualizzazione del linguaggio si manifesta attraverso numerose scelte sintattiche e lessicali: basti pensare al nome del locale dove il Signore, in libertà provvisoria, ha dato appuntamento alla Signora, il Bilboquet. All'epoca della stesura il Bilboquet era un club dove si suonava musica jazz nel quartiere di St-Germain-des-Prés; è evidente tuttavia che la scelta di questo locale porta con sé un doppio senso, un'allusione sessuale: *bilboquet* infatti è anche il nome del gioco di destrezza che consiste nel lanciare una pallina di legno forata legata a un cordino per incastrarla sulla punta di un bastoncino. In altre parole, non solo Claire e Solange idealizzano la padrona per il suo stato sociale ed economico, ma anche per la sua condizione sessuale.

³⁴ Id., *Les bonnes*, cit., p. 82. Nell'edizione Pauvert (1954) l'errore è stato tagliato, per essere poi ripristinato nel 1963 e nelle edizioni successive, cosa che invece non è accaduta nella versione italiana (cfr. Id., *Le serve*, cit., p. 73).

D'altra parte, potrebbe essere fuorviante riferirsi a Claire e Solange come a un binomio senza distinzioni. Il personaggio teatrale è solitamente fissato a un'identità singola, riconoscibile, definita da un modo distintivo di muoversi e di esprimersi, da un insieme di segni particolari che modella il fraseggio e la gestualità. Qui invece il carattere individuale subisce una forma di alienazione; pertanto si può leggere unicamente attraverso le crepe della recita, le rotture, gli accomodamenti che si rendono necessari.

Le crepe si aprono quando la binarietà del rapporto tra le due sorelle è messa in crisi da un terzo personaggio. La padrona di casa, ovviamente, ma non solo. Durante la recita Chiara e Solange fanno riferimento a un lattaio di nome Mario, con cui si intuisce che una delle due abbia una relazione di qualche tipo, anche solo immaginaria. Il nome di questo personaggio, soltanto evocato nel dramma (forse presente in una prima stesura), non è innocuo e non è un *unicum*, giacché si ritrova nel romanzo *Querelle de Brest* (uscito nel 1947, lo stesso anno della 'prima' di *Les bonnes*), assegnato da Genet al poliziotto corrotto che frequenta il bordello in cui è ambientata gran parte dell'azione. Nome inusuale nell'onomastica francese, è invece paradigmatico nella peculiare onomastica di Genet, che sfrutta in molte occasioni ascendenze latine, ispaniche o mediorientali, portatrici di un esotismo seducente.

SOLANGE. [...] Confessate, il lattaio! La sua giovinezza, la sua freschezza vi turbano, vero? Confessate, il lattaio. E Solange, già, vi sta sui...

CHIARA (*sbigottita*). Chiara, Chiara!

SOLANGE. Eh?

CHIARA (*in un soffio*). Chiara, Solange, Chiara.

SOLANGE. Ah già, Chiara. Chiara vi sta sui... Eccola qui, Chiara, più chiara che mai. Luminosa.³⁵

Si tratta dello scambio di battute che ho scelto come titolo di questo intervento, ed è un momento indicativo. È accaduto che Solange abbia sostituito inavvertitamente il proprio nome a quello di Chiara, subito corretta dalla sorella, che interviene come fosse un suggeritore (non già fuori scena ma ancora dentro la parte). Più di una volta Chiara e Solange si tradiscono, ma in questo caso si ha la sensazione che avvenga per una sorta di rivendicazione.

Fino a quel momento il nome proprio era servito essenzialmente allo svolgimento della finzione. Ma qui Solange, per la prima volta – e non sarà l'unica – sembra volersi realizzare come soggetto, conseguire una forma

³⁵ ID., *Le serve*, cit., p. 52.

di individualizzazione.³⁶ Sembra affiorare cioè un sentimento di gelosia reciproca tra le due sorelle, come se una delle due, nella recita o nella realtà, si avvicinasse troppo a godere di una propria maturità sessuale.

Un altro episodio può avvalorare questa idea. Le due sorelle non solo recitano nel tempo presente ma, ancora in maniera teatrale, rievocano recite passate, come due attrici che si complimentano o si rinfacciano errori vicendevolmente. In uno di questi momenti Chiara rammenta con invidia lo slancio eccessivo con cui la sorella aveva interpretato la parte la sera prima:

CHIARA. [...] Ieri sera, quando facevi la Signora nell'abito bianco, gongolavi, gongolavi, già ti pareva d'esserci, lì mentre salivi di nascosto sulla nave dei deportati, sulla ...

SOLANGE. Sulla Lamartinière.

CHIARA. Accompagnavi il Signore, il tuo amante... Fuggivi la Francia, partivi per l'Isola del Diavolo, o la Guyana, con lui: un bel sogno!³⁷

Dall'edizione italiana scompare una didascalia assai significativa, che prescriveva il modo di pronunciare il nome Lamartinière, in maniera *professorale*, ovvero scandendo ciascuna sillaba.³⁸ Nella *pièce* ci sono diversi riferimenti a luoghi e oggetti reali, come il già citato Bilboquet o il rinomato atelier di moda Lanvin, nominato dalla Signora. Nel caso della Lamartinière parliamo di una nave a vapore, un gigantesco battello costruito in Inghilterra ma in seguito venduto alle compagnie di navigazione francesi e infine alla Marina militare. Dal 1920 la nave fu impiegata per il trasporto dei prigionieri nelle colonie penali d'oltremare, i cosiddetti *bagnes* dove i condannati erano costretti ai lavori forzati. Non è trascurabile il fatto che proprio al momento dell'imbarco i detenuti perdessero il proprio nome e venissero identificati solo con un numero.

La nave in realtà si chiamava Martinière, ma l'agglutinazione tra nome e articolo avvicina il nome del battello al cognome di Claire e Solange che si scoprirà solo nelle battute conclusive: Lemercier. Alla fine, quando il dramma precipita verso la sua tragica soluzione, dopo che la Signora è uscita senza aver bevuto la tisana avvelenata, Solange decide che le strade della recita e della realtà debbano convergere, o per meglio dire decide che la realtà debba confermare la finzione. A questo punto le regole del gioco/ce-

³⁶ Il tentativo delle due sorelle di divenire altro da sé, destinato a fallire, consente di leggere la *pièce* «comme la quête d'une altérité fantasmée», AGNÈS VANNOUVONG, *Le rêve de l'identité et de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet. Lecture des Bonnes et de Haute Surveillance*, «Dalhousie French Studies», LXXIV-V (2006), pp. 267-284, p. 267.

³⁷ GENET, *Le serve*, cit., p. 58.

³⁸ «SOLANGE, *professorale*. Le Lamartinière. (*Elle en a détaché chaque syllabe*)», ID., *Les bonnes*, cit., p. 43.

rimonia perdono potere ed è Solange in una lunghissima tirata ad affermare con forza la propria logica e il proprio nome, inducendo la sorella a recitare, per l'ultima volta, la parte della Signora:

SOLANGE. [...] Il carnefice mi culla con dolci lusinghe. M'acclamano. Sono pallida e m'appresto a morire. [...] Inutile, Signora, obbedisco alla polizia. Questa soltanto mi capisce. Fa anch'essa parte del mondo dei reprobì. [...] Eccoci ora la Signorina Solange Lemercier. Una tal Lemercier. La Lemercier. La famosa criminale.

CHIARA (*afflitta, voce della Signora*). Chiudete la finestra e tirate le tende. Bene.³⁹

Impossibile non notare, qui come in tutto il dramma, che Solange non si esprime come una domestica, anzi possiede un linguaggio alto, poetico, incantatorio. Mentre immagina la propria esecuzione come un'apoteosi che finalmente le darà accesso alla *vera* umanità, la serve *indossa* anche il linguaggio della sua padrona.

L'attributo della personalità, che fino a quel momento sembrava dissolto in un caos di rifrazioni, torna a delinearsi, confermato dalla certificazione anagrafica. Ed è una ulteriore riprova del fatto che il nome non presta servizio solo per una funzione vocativa, cioè per l'atto di chiamarsi. Vi si cela invece la chiave interpretativa dei personaggi: la loro incerta, mobilissima, tragica identità, e più in generale lo statuto della persona teatrale concepita da Genet: per l'individuo che smarrisce il proprio nome nella stanza degli specchi che è la vita, l'unica via d'uscita è l'autodistruzione.

Biodata: Carlo Titomanlio (Livorno, 1982) è ricercatore senior presso l'Università di Pisa (Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere) nel settore scientifico Discipline dello Spettacolo. In ambito accademico si occupa prevalentemente di storia della scenografia e dell'architettura teatrale. La sua produzione saggistica verte in particolare sulle intersezioni contemporanee tra teatro e arti figurative, e comprende i volumi *Dalla parola all'azione. Forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)* (Pisa, Edizioni ETS 2013) e *Sul palco. Storia della scenografia e dell'architettura teatrale* (Firenze, La casa Usher 2019). Ha curato l'edizione italiana del volume di Marvin Carlson, *Luoghi per lo spettacolo. Semiotica dell'architettura teatrale* (Firenze, La casa Usher 2021). Si è occupato di onomastica in occasione del XX Convegno di Onomastica & Letteratura, con un contributo dal titolo *I discendenti di Nearco. L'ipponomastica tra arte e letteratura*, raccolto in «Il Nome nel testo», XVIII (2016).

carlo.titomanlio@unipi.it

³⁹ Id., *Le serve*, cit., p. 84.

