

# Indice

<i>Introduzione</i>	7
<i>L'autore e l'epoca: quadro sinottico</i>	51

\* \* \*

Carta de amor (como un suplicio chino)	
Lettera d'amore (come un supplizio cinese)	61
<i>Intervista a Fernando Arrabal</i>	113
<i>Bibliografia minima sul teatro di F. Arrabal</i>	119

## Introduzione

«Quando lasciammo Villa Ramiro per trasferirci a Madrid, lo trasportai in mano nel treno e così non si sgualcì. [...]

All'inizio, il mio teatro era di cartone. Poi, a Madrid, ne feci uno di legno che a te piacque di più.

Né Elisa, né zia Clara, né nonno, né nonna assistevano alle rappresentazioni. Soltanto tu vi assistevi. Ora, poiché non sei qui, le faccio soltanto per me.»

Fernando Arrabal, *Baal Babilonia*

### I.

Sembrava che tutto fosse stato detto, e che ben poco restasse da chiarire sulla complessa vicenda letteraria di Fernando Arrabal: eppure, secondo Ángel Berenguier, profondo conoscitore dell'opera arrabaliana fin dai suoi esordi, «con il testo della sua lettera d'amore» l'autore «ha ottenuto ciò che sembrava impossibile: sorprendermi»<sup>1</sup>.

Il padre, Fernando Arrabal Ruiz, militare destinato a Melilla, fu accusato e condannato per aver rifiutato di sostenere la rivolta militare del 17 luglio 1936, da cui ebbe origine la Guerra Civile spagnola: in seguito alla commutazione della pena capitale in un'ennesima reclusione, fuggì di prigione in circostanze misteriose e non fece sapere più nulla di sé. La scoperta, all'età di dieci anni, dei documenti che testimoniavano la vera storia del padre, fino ad allora nascosta al piccolo Fernando,

---

1. Á. BERENGUER, *Elegia para una madre ausente*, in F. ARRABAL, *Carta de amor (como un suplicio chino)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2002, p. 7.

recide le trame del legame idilliaco che il figlio con la madre aveva meticolosamente intessuto. Le carte fortuitamente rinvenute dal giovane Arrabal, infatti, rivelano la fuga del padre e la successiva denuncia di lui da parte della consorte: sanciscono così per la donna e il figlio l'inizio del "supplizio cinese", che li trascina all'estrema aberrazione di distruggersi reciprocamente «nel fondo del pozzo dell'angoscia»<sup>2</sup>. Questa tortura, che colpisce con tanta veemenza quanto era forte l'amore che li aveva uniti, è lo sfondo su cui è dipinta *Carta de amor (como un suplicio chino)*, con tinte che oscillano tra le sfumature tenui dei ricordi e i colori violenti dell'amarezza e del rancore.

Di certo, nel *corpus* della produzione dell'autore quest'opera non è il primo esperimento di "scrittura intima", che attinga cioè liberamente al vissuto dell'uomo Arrabal; anzi, larga parte delle sue realizzazioni artistiche lascia affiorare a tratti, in modo più o meno evidente, gli elementi di un passato che non è mai realmente passato, ma semplicemente rimosso, latente, pronto a riaffiorare, mai dimenticato. Fra gli eventi più importanti di questa intensa quanto tortuosa vicenda biografica spicca la sopra citata prematura scomparsa del padre, il militare Fernando Arrabal Ruiz, ma vi occupa un posto preminente anche la ferrea educazione ricevuta dal piccolo Fernando prima all'interno del nucleo familiare, poi presso i collegi religiosi. Particolare importanza vi riveste il suo soggiorno in Francia nel 1955 per motivi di studio, prolungato poi a seguito di una malattia e divenuto permanente dopo l'autoesilio. Non priva di

---

2. Cfr. *infra*, p. 85. Il supplizio cinese è così spiegato da Arrabal: «Mi racconti la leggenda del più crudele martirio cinese./Le vittime erano sempre due innamorati/(o due schiavi latitanti)./Il boia li incatenava per i piedi, l'uno all'altro, con dei ceppi, e li depositava nel punto più cupo di un profondo pozzo murato. Dopo mesi, quando il boia apriva il profondo buco, i resti delle vittime morte,/divoratesi reciprocamente,/ancorate al fondo,/erano pasto di vermi necrofagi» (ivi, p. 67).

significato è infine l'esperienza del carcere, conosciuta nel 1967 al ritorno in Spagna a causa di uno scritto considerato "osceno"<sup>3</sup>.

Tutti questi elementi, imprescindibilmente costitutivi dell'identità dell'uomo Arrabal, compongono il substrato denso e intricato cui attinge la sua geniale inventiva di autore. Nei confronti di questo magma l'ingegno creatore opera in modo libero, riaprendo ferite mai cicatrizzate, e scavando nel fondo di lesioni epidermiche per risalire all'origine del dolore. Delle situazioni e degli stati d'animo che caratterizzano la sua vita, quindi, Arrabal seleziona taluni aspetti, lasciandoli emergere alla superficie della coscienza, per sublimarli poi attraverso l'elaborazione fantastica, che conferisce loro nuova vita ed esiti insospettati. Mediante questo processo, il vissuto personale diventa non soltanto la fonte di sostentamento dell'opera d'arte, ma il filtro personalmente deformato attraverso il quale l'autore decifra il mondo: in questo modo, esso finisce per costituire il linguaggio specifico con cui l'artista Arrabal esprime il suo punto di vista di fronte alla realtà contemporanea.

Già ne *Los dos verdugos* (1956) la componente autobiografica appare sulla scena senza veli e senza finzioni. I protagonisti sono una madre, due fratelli e un padre, il quale, consegnato ai militari dalla coniuge, geme sotto tortura. L'immedesimazione con la famiglia di Fernando Arrabal e col suo vissuto è tale che, a detta dello stesso

---

3. Una sera del 1967, dopo la rappresentazione di una delle sue prime opere tradotte in spagnolo, Arrabal fu denunciato dal padre di una ragazza cui aveva dedicato un suo libro. L'accusa era di ingiuria alla nazione e blasfemia contro Dio. Arrabal venne arrestato il 21 luglio, in piena notte, senza mandato di cattura e con destinazione ignota. Fu portato nel carcere di Las Salesas e, in seguito, a Carabanchel. Venne liberato il 14 agosto. Durante il processo la stampa internazionale, oltre ad artisti di varie parti del mondo (tra cui Ionesco, Mauriac, Weiss, Beckett) gli manifestarono la propria solidarietà; grazie anche alla loro intercessione, Arrabal fu assolto con formula piena e poté tornare in Francia.

autore, ai personaggi «mancava solo la carta d'identità in bocca»<sup>4</sup>.

In *Baal Babilonia* (1959) Arrabal confida alla pagina il ricordo alterato e perturbato di una conversazione con la madre avvenuta l'anno precedente. L'autore ventisettenne intreccia la propria identità attuale con il vissuto del bambino Fernando, quando, all'età di sei anni, tramite la scrittura, ricomponeva per l'amata genitrice gli scampoli disordinati della quotidianità di cui ella non poteva essere partecipe a causa di una breve assenza. Il "grado zero" della scrittura, che attinge al sostrato complesso di una fanciullezza vuota di persone e affollata di fantasmi; la narrazione "a pennellate"; le domande irrisposte e le risposte lacunose (o nulle) completano il quadro di un rapporto madre-figlio teso e complicato, non spontaneo, con numerose zone d'ombra che nella mente del bambino si popolano di allucinazioni perturbate e spettrali.

In *La piedra de la locura* (1963) i percorsi memoriali vengono attraversati in maniera quasi inconsapevole: l'autore scava nei cunicoli sotterranei del subcosciente con una lucidità che stride con i paesaggi visionari che si trova di fronte, esaltandone la deformazione fantastica. È così che affiorano i deliri e gli incubi, tra i quali si reitera l'episodio dell'estrazione della pietra della follia dal cervello di un malato (che è, ancora una volta, un figlio).

Anche in *El gran ceremonial*, opera di poco successiva, un figlio, accanto alla sua amata Lis, tenta di fuggire e recidere il cordone ombelicale che lo unisce alla madre: impreca contro le sue pretese di padrona e maledice la fede che ella ripone in un Dio che castiga e non transige.

Il rapporto familiare si carica di aggressività in *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1966), in cui un fi-

---

4. F. TORRES MONREAL, *La madre: vida y teatro*, in "Estreno", XXVII (2001), n. 2, p. 26.

glio si proclama responsabile della morte della madre in *Y pusieron esposas a las flores*, cinematograficamente trasposto nel primo lungometraggio arrabaliano, *¡Viva la muerte!* (1972), si ripropone una situazione analoga, ma carica di toni ancor più violenti.

Dopo queste opere, la presenza del tema personale si ridurrà gradualmente nella produzione arrabaliana, fino quasi a scomparire. Riapparirà con forza prorompente venticinque anni più tardi nel romanzo *Ceremonia por un teniente abandonado* (1997), come se l'intervallo di tempo necessario a far assumere una forma definitiva alla massa incandescente delle emozioni avesse infine sancito l'assoluta non colpevolezza del figlio e la volontà di "chiudere i conti" con una vicenda tortuosa e dilacerante. Qui Fernando David, chiara trasfigurazione letteraria dell'autore, afferma di aver compreso che, da parte della madre, «dietro alle domande senza risposta, gli si richiedeva un altro sforzo: non chiedere più». Perciò: «Rispettò la legge del silenzio [...]. E Fernando David fece dono a sua madre del regalo che più poteva soddisfarla: la sua rinuncia alla curiosità filiale»<sup>5</sup>. Una rinuncia, questa, che egli paga con la continua necessità di ricorrere alla memoria e alle sue perturbate trasfigurazioni, quasi che la fantasia tentasse in questo modo di supplire alla mancanza di informazioni.

Ma *Ceremonia por un teniente abandonado* comprende, nella parte conclusiva, uno scritto intitolato *Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años*, in apparenza avulso dal contenuto del libro, ma che invece ne rappresenta uno sviluppo, e inoltre prelude a *Carta de amor (como un suplicio chino)* del 2002. Il testo del 1997, infatti, ne costituisce in qualche modo il canovaccio, e raggiunge vertici di emotività, intimismo e sensibilità forse mai toccati in precedenza da Arrabal e assai simili a quelli dell'opera più recente. Quest'ultima,

---

5. F. ARRABAL, *Ceremonia por un teniente abandonado*, Madrid, Espasa Calpe, 1998<sup>2</sup>, p. 59.

a prima vista, sembra non discostarsi dalla precedente *Carta de amor*, se non per pochissimi passi e per la diversa distribuzione delle varie parti del testo; in realtà però, rispetto ad essa, propone un profondo, sostanziale mutamento di prospettiva. Costituisce così l'estrema espressione, seppure non definitiva, di un percorso creativo sempre coerente a se stesso nella sua perfetta distinguibilità rispetto ad altri percorsi.

Ma in cosa consiste l'imprevedibile novità di *Carta de amor (como un suplicio chino)* di cui parla, realmente stupito, Ángel Berenguer? La sorpresa sta nel fatto che questa volta, nell'ambito di una seppur non arrabaliatamente inedita "inquisitoria" nei confronti della figura materna, l'unico personaggio demandato a sostenere la difesa di se stesso è lei, e lei soltanto, proprio quella madre imputata, macchiata della colpa e dell'accusa, la madre *madrastra* (matrigna). È lei ora l'avvocato di se stessa, che difende la propria integrità al cospetto del figlio e nel tribunale del teatro; è lei che esibisce alla giuria dei lettori (e del pubblico) gli argomenti a sostegno delle proprie risoluzioni. In tal modo *Carta de amor* si configura non più come un'arringa accusatoria, ma come una sorta di verbale: è la trascrizione densa e fedele degli errori perpetrati da una donna, redatta, mediante una specie di "scrittura automatica", dal figlio-autore che, più che parlare lui stesso, rinuncia alla propria parola per lasciar parlare lei.

Con questa variante attua uno spostamento di focalizzazione rispetto alle opere precedenti: essa agisce in modo da far slittare improvvisamente il fulcro dell'intera narrazione dall'autore verso il suo oggetto, cioè il personaggio materno, che diventa così il soggetto. È un passaggio che avviene in modo sottile, rispetto alla *Carta de amor* precedente, tanto da risultare quasi impercettibile a un occhio poco attento; ma che comporta profonde implicazioni, tali da cambiare di segno il senso delle tensioni emotive testimoniate in *Carta de amor (como un suplicio chino)*.

Tale mutamento di prospettiva può senz'altro derivare da un'evoluzione di carattere tecnico e stilistico, che, pur senza sorprenderci, confermerebbe l'inesauribile capacità di innovazione dell'autore, al di là di ogni sintesi precedentemente conseguita. Ma a questa ipotesi, che sembrerebbe configurarsi semplicemente come l'effetto scaturito dalla "eccezionalità" anche contenutistica dell'opera, se ne associano altre ben più significative.

A mio avviso, il passaggio dall'autore-narratore all'autonomia del personaggio che narra se stesso, con focalizzazione zero dell'identità autoriale, certifica in modo preminente la conquista, seppur faticosa, di una nuova maturità sul piano degli affetti.

Come sottolinea Francisco Torres Monreal, nel progredire dell'esperienza artistica l'universo arrabaliano viene gradualmente a costituirsi come l'ambito di compresenza di due distinti microcosmi, quello paterno e quello materno. Il microcosmo paterno, arcano magne-te di ogni fascinazione – specie per il Fernando dell'età giovanile –, è espressione di un'entità assente, lontana e come tale vagheggiata, che incarna valori quali la libertà, la responsabilità civile, la fede in un Dio che è amore e perdono; il microcosmo materno, invece, è espressione di ciò che è oggetto di deplorazione agli occhi del figlio, perché rispecchia l'autorità che ha il potere di regolare un piccolo mondo di oppressioni e controvalori, che legittimano la sottomissione, la rinuncia, la concezione di un Dio che giudica e punisce<sup>6</sup>.

Il contrastato rapporto dell'uomo e dell'artista Arrabal con i due emisferi antitetici, essi stessi incapaci di trovare una possibile conciliazione, si acuisce con lo stravolgimento del legame con la madre conseguente alla scoperta della verità. La spirale di incomprensioni che ne derivano trasfigura l'immagine materna agli oc-

---

6. In *Oración* infatti Arrabal fa dire a Fidio: «Dio annota con lettere d'oro in un libro bellissimo le cose buone che fai, e in un libro orribile e con pessima grafia i peccati».

chi del figlio, per cui ella gli appare come colei che «si fa carico di far rientrare l'io nella ragione, integrandolo nella realtà (nella realtà materna, com'è chiaro)»<sup>7</sup>. Solo la sottomissione di colui che è oppresso, il figlio, potrebbe placare l'accanimento del potere oppressore esercitato dalla madre. Eppure Arrabal, sebbene ne sia innamorato, abbraccia la sfida della ribellione, costruendola nelle sue opere con la rabbia e le parole, sostanzinandola dei silenzi espressi dai suoi due più frequentati monosillabi, *io* e *no* e concretizzandola poi nella vita in una fuga che diventa impellenza, in quanto equivale al distacco dalla madre e dal Paese manovrato dall'ideologia repressiva che ella incarna.

È proprio la separazione fisica la condizione sufficiente (e necessaria?) a destare il recupero memoriale, cosciente e onirico insieme, del personaggio materno: la lontananza, che qualifica la madre come “assenza”, permette una trasfigurazione della sua osteggiata figura in modo da diventare l'essenza idealizzata di ogni fascinazione, il polo d'attrazione che avoca a sé ogni incanto, la personificazione dell'amore stesso, che la fa assurgere a una maestosità quasi mitica (non di rado, infatti, nell'opera, viene paragonata alle divinità classiche).

Questa “assoluzione”, che si configura anche come esaltazione della figura materna, si consolida in seguito alla morte di Carmen Terán, madre di Fernando Arrabal, avvenuta il 25 dicembre 2000. La prossimità a questo evento, che «sopprime ogni gravità della vita»<sup>8</sup>, e la conseguente progressiva sublimazione degli umani accadimenti, infatti, portano l'autore ad assumere un nuovo punto di vista rispetto alla propria vicenda personale. Allora, fra le pieghe dell'irriducibile rancore giovanile si insinua l'indulgenza del figlio: l'intervento dell'umana

---

7. F. TORRES MONREAL, *Introducción a F. ARRABAL, Teatro completo*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, vol. I, p. 1.

8. F. ARRABAL, *Definiciones, jaculatorias y arrabalescos*, in “El Mundo”, 7 gennaio 2001, p. 50.

*compassione*, nel senso più arcaico e puro del termine, fa sì che Arrabal, come autore e come uomo, riconosca l'impossibilità di rinnegare il potere spiazzante di quell'amore che il corso degli eventi ha alterato, ma senza inficiarne la sostanza. La riconciliazione diventa allora l'«atto che può, con semplicità, succedere alla morte», e di fronte a questa il poeta non può che versare le proprie lacrime, invocando «“Dove sono coloro che più amai? Scomparsi?”»<sup>9</sup>.

In questa dimensione sognante e sognata, il recupero memoriale svolge un ruolo che ci si potrebbe azzardare a definire demiurgico: nel ricordo, infatti, Arrabal mescola la cronaca del reale alla personale interpretazione del vissuto, con la conseguenza che ciò che è stato e ciò che avrebbe potuto essere detengono lo stesso statuto di esistenza («È che per te sono la fantasia”./In realtà, forse, io ero molto di più./Ti apparivo come la tua immaginazione:/L'arte di combinare i ricordi») <sup>10</sup>. La memoria, appunto, nutrendosi di sensazioni e delle loro emozionali rivivificazioni, sostiene con queste la facoltà creativa, mettendola in grado di inventare un vissuto diverso da quello assegnato dal destino, e di conseguire un'onirica catarsi che libera dall'offesa della sgarbata indifferenza del fato. Ecco allora che il dolore stesso e la sua espressione, attraverso il ricordo, si manifestano in modo più mediato, meno urgente e meno radicale. Inoltre esso, distillato nella parola scritta, permette il riscatto dell'amore materno e di quello filiale straziati dalla tormentata vicenda, e conferisce loro un significato inedito che li innalza a vertici nuovi e insospettati. A sua volta, attraverso il filtro della dimensione interiore e artistica, la componente drammatica, seppur ineliminabile perché costitutiva del vissuto, assume toni più sfumati.

Questo faticoso approdo di *Carta de amor* è anche il frutto di una nuova e più profonda analisi degli ar-

---

9. *Ibidem.*

10. Cfr. *infra*, p. 89.

gomenti che, nel corso degli anni, hanno mosso e supportato le non facili risoluzioni della madre. Il concorso della *pietas* filiale al giudizio sugli eventi fa sì che ella non venga più acriticamente stigmatizzata come la delatrice che ha consegnato il proprio consorte ai traditori della libertà, nascondendo subdolamente la verità a suo figlio. Di lei si deve infatti considerare la condizione di donna profondamente segnata dalla desolazione e dalla solitudine («Per troppi anni sono stata rinchiusa e prudente./Vacillando tra l'introversione e la misantropia»<sup>11</sup>), oltre che la difficile posizione di moglie di un prigioniero politico («[...] non uscii neanche una volta, per vergogna. Sai bene che non mi azzardavo perché non mi segnassero a dito o mi insultassero per essere la moglie di un prigioniero politico»<sup>12</sup>). Le sue attitudini comportamentali, inoltre, sono influenzate dalla modesta educazione ricevuta («[...] tu che sei infinitamente più intelligente e colto/di me [...]»<sup>13</sup>), che in alcuni frangenti risuona come una sorta di antieducazione.

Da ultimo, ma non certo perché meno importante, si deve valutare il peso determinante esercitato dal rancore che la donna nutre nei confronti del consorte. A lui ella rimprovera una sete di libertà giudicata fin troppo testarda («Tuo padre,/tu e io/abbiamo visto come l'ambizione portava con sé un dardo»<sup>14</sup>) e così intensamente perseguita da imporgli, come contropartita, il sacrificio del distacco dal nucleo familiare («Quante volte gli dissi: "Farai di me una vedova e di tuo figlio un orfano". Ma che fece lui? Senza ascoltarmi proseguì il suo colpevole cammino»<sup>15</sup>). In lei, inoltre, suscitano un particolare risentimento i drammatici effetti che l'allontanamento del marito ha causato all'intera famiglia

---

11. Ivi, p. 101.

12. Ivi, p. 75.

13. Ivi, p. 81.

14. Ivi, p. 97.

15. Ivi, p. 71.

(«Non è che vivessimo modestamente: eravamo nella miseria più totale»<sup>16</sup>), ma ancor più a lei stessa, prigioniera nell'immutabilità delle circostanze («Io non sono stata nient'altro che la schiava di voi due, di tuo padre e tua, in ogni momento»<sup>17</sup>).

La messa a nudo, da parte sua, di una fragile umanità quale componente costitutiva della propria identità materna, fa sì che la madre conquisti, agli occhi del figlio, il proprio riscatto. Il presentarsi del personaggio-madre quale entità semplice e vulnerabile, infatti, le permette di ottenere almeno comprensione, se non condivisione, e di poter contare sulla speranza del perdono e del riavvicinamento filiale. Paradossalmente, la degradazione a uno stato d'esistenza ordinariamente terreno innalza la madre alla dignità di essere supremo ed eterno, per cui la *mamá* della fanciullezza diventa la genitrice per sempre immensamente amata.

Il mancato incontro fra madre, padre e figlio rappresenta così l'occasione insperata di un riavvicinamento tanto anelato quanto quasi fisicamente tangibile. È per questo che, fra le linee della scrittura e sul palcoscenico del teatro, le "presenze assenti" sembrano riunirsi nella figura vigorosa e desiderante di questa madre-trinità. Si interrompe, allora, la spirale di un dolore che sembrava escludere qualsiasi forma di felicità possibile nella dimensione del presente: condizione, questa, che è inaugurata proprio dalla scoperta della sofferenza e, conseguentemente, dal progressivo disfacimento dell'edipico equilibrio dell'infanzia.

L'aspirazione a ricomporre in unità la trinità familiare profanata dalle circostanze, però, impone ad Arrabal-demiurgo di chiamare in causa un quarto elemento, un'entità *super partes*, che sottragga gravità alle colpevolezze umane: la *Madrastra historia* (Storia matrigna). Essa, per sua stessa natura, elude l'ambito del dominio e

---

16. Ivi, p. 73.

17. Ivi, p. 71.

del controllo dell'uomo, ne dirige le velleità libertarie e le ansie di autodeterminazione, rendendolo spesso, nei fatti, poco più di un fantoccio dotato di ragione e pertanto sofferente per la propria impotenza.

In *Carta de amor*, allora, la «Storia matrigna» si configura, secondo le parole del critico Monleón, come «il mancato incontro tra gli esseri umani e la propria storia»: è il trionfo di un modello di esistenza imposto «da un Olimpo tecnicizzato, dove il luogo degli déi lo occupano le ragioni degli interessi e dei dogmi, controllate dallo Stato più forte [...]»<sup>18</sup>. In effetti, «Madrastra historia» ha partorito in terra iberica una feroce guerra civile, un conflitto che ha diviso chi desiderava la libertà da chi accondiscendeva all'oppressore, trasformando la Spagna nei brandelli di una comunità divisa, in cui gli eserciti di uno stesso popolo impugnano le armi l'uno contro l'altro. Il prodotto di questo avvenimento senza uguali è la mostruosa tragedia di cui vive *Carta de Amor*, e nella quale essa si iscrive inequivocabilmente, anche se in forma stilizzata, come meta-dramma o dramma nel dramma. È testimonianza infatti di una sciagura privata che si insinua come una ferita latente nelle vene ancora aperte di un Paese colpito, dolente, che neppure nell'espressione artistica rinuncia a mostrare in modo palese le cicatrici del proprio tentativo di autodistruzione.

Il richiamo a un ordinamento superiore che si origina dalla fatalità e che manovra l'esistenza secondo i propri capricci, relativizza l'arbitrio degli esseri umani e, nei fatti, ne scagiona le colpe. Di conseguenza, il giudizio sul loro conto è subordinato al riconoscimento dell'impossibilità, da parte loro, di influire totalmente e sensibilmente sul corso degli eventi. In siffatto ordine universale l'artista Arrabal, seppur profondamente segnato dalle esperienze personali, rinuncia all'individuazione di un colpevole e all'espressione del proprio

---

18. J. MONLEÓN, *Editorial. Madrastra Historia*, in "Primer Acto", 2002, n. 295, p. 6.

verdetto, identificando nell'umana vulnerabilità una componente ineliminabile della condizione in cui egli stesso è immerso.

È proprio questa dimensione profondamente solidale, intensamente fraterna, che lo rende incapace di accusare fino in fondo, riconoscendosi egli stesso come “essere umano fra gli uomini”, a rendere quanto mai interessante l'avvicinamento alla produzione artistica dell'uomo di teatro Fernando Arrabal e, in particolare, alla sua *Carta de amor (como un suplicio chino)*. Qui infatti, l'obiettivo di tradurre l'esperienza esistenziale nella creazione artistica acquista una fisionomia più precisa, meno immediata e più matura. Ed è in questa nuova e più compiuta dimensione che l'autore dimostra, nella sua profonda umanità, di essere più che mai il «discepolo dell'amore, il sacerdote dell'amore, [...] colui che conosce la perdita dell'amore, la lacerazione del disamore, [...] colui che ci dice che, nonostante tutto, solo l'amore ci salverà, l'amore grande, l'amore assoluto, l'amore che redime, che libera, che allarga le braccia e le gambe, [...] amore per poter dire senza parole: «*Auguri, che tu possa compiere tanti anni, mamma amatissima, colmami con questo regalo*»<sup>19</sup>.

## II.

La madre, come si è visto, è il centro caleidoscopico del dramma: è un personaggio assai complesso, contraddittorio e, in quanto tale, accusato, contrastato, ferito. L'analisi cui l'artista la sottopone è ferrea, impietosa: nulla viene tralasciato, nulla è concesso alla consuetu-

---

19. La citazione è tratta dall'intervento di Juan Carlos Pérez de la Fuente nell'ambito della conferenza su *Arrabal, 70 años de autoteatro*, organizzata da David Barbero a Bilbao durante i “Cursos de Verano 2002”.

dine per cui il più delle volte, nella prassi artistica, «la maternità santifica in modo tale da cancellare le imperfezioni e i difetti della donna»<sup>20</sup>. In Arrabal, infatti, la veste teatrale non è sufficiente a nobilitare la donna-madre fino al punto di elevarla alla statura dei grandi personaggi tragici, come spesso avviene nella tradizione istrionica, né tanto meno a farle raggiungere i vertici della totale abnegazione di sé che contraddistingue elettivamente gli eroi. D'altro canto, nelle sue opere, la perversione della componente semicelestiale, presuntivamente costitutiva delle madri, non appare affatto innaturale. Per questo la profanazione di cotanta dignità, dovuta alle manchevolezze e alle colpe di madri poco materne, non suscita scandalo né indignazione, ma è considerata plausibile, anzi reale. L'«intransigenza» arrabaliana, che si qualifica come severità metodologica e non morale, si traduce comunque in un'inconsueta libertà di giudizio sul personaggio materno, che la sottrae alle esaltazioni acritiche e la espone a una valutazione serena e, allo stesso tempo, equilibrata.

*Carta de amor* concede alla madre non solo il privilegio assoluto dell'esposizione dei fatti, ma anche il protagonismo incontrastato del punto di vista sulla vicenda narrata. Pertanto, la contrapposizione fra il subuniverso materno e quello paterno, che da sempre costituisce il filo rosso con cui Arrabal, in modo più o meno esplicito, intesse le sue opere, viene superata o, quanto meno, glissata, per concedere alla donna una possibilità di autodifesa, la prima che le sia mai stata riconosciuta.

Nella perorazione della propria causa il personaggio materno è messo a nudo davanti al pubblico: i lettori e gli spettatori vengono immersi nel cuore della sua vicenda con tale inesorabilità da costituire parte integrante del «processo» cui è sottoposta, e nel quale essi si trovano a esercitare il ruolo di involontari inquisitori<sup>21</sup>. E

---

20. F. TORRES MONREAL, *La madre: vida y teatro*, cit., p. 26.

21. Nella trasposizione scenica del testo, la frase «Ci sono ancora

tale processo, inesistente nei fatti ma concreto e sentito nelle emozioni, è quello che vede protagonista una madre accusata dal proprio figlio: le mancanze e le colpevolezze di cui si sarebbe macchiata sono frutto di una tragica degenerazione, quella che, da madre amatissima, l'ha convertita in "matrigna". In quanto perversa aberrazione della figura materna, l'unico ruolo a cui ella può aspirare nell'opera d'arte è quello di lugubre narratrice di una storia di efferatezze, che è la sconcertante e cruda metafora delle relazioni familiari in cui tante volte si tormenta e ferisce chi più si ama.

Eppure, è proprio nella spietata requisitoria in cui è coinvolta che la madre, apparentemente rea di colpe ingiustificabili, conquista il riscatto della propria dignità. Ella, infatti, non viene crudelmente additata come l'unica responsabile di ogni atrocità, da consegnare agli umori del pubblico perché esprima il proprio impietoso verdetto; ma piuttosto si propone come l'eletta portavoce di una tragedia, che non si configura più come dramma personale triplicato, ma come disgrazia che ha investito indiscriminatamente una madre, un padre e un figlio. È l'inenarrabile delitto perpetrato da «Storia matrigna», che innesca nel contempo il disfacimento di una famiglia, di una comunità, di un Paese intero.

La reiterazione simbolica del sacrificio della madre, vittima di un destino inesorabile; la "presenza-assente" del figlio, sentita così profondamente da sembrare quasi corporea; i riti celebrati intrecciando ricordo e dolore; la chiamata in causa di un ordinamento superiore che si origina dalla fatalità e orienta l'arbitrio dei singoli secondo i propri capricci, scagionano la "madre matrigna". Quest'ultima diviene l'inerme strumento di un destino impietoso personificato da una Storia perfida, costruita "ad arte" nell'opera d'arte per permettere la

---

persone di quel periodo che potrebbero...» viene rafforzata da un gesto simultaneo volto a indicare il pubblico. Questa strategia favorisce l'annullamento della percezione di una "quarta parete", e rende gli astanti degli spettatori attivamente partecipanti (*infra*, p. 71).

compartecipazione dei protagonisti a una vicenda intensamente umana. Così non solo la madre, ma con lei il figlio/Fernando e, idealmente, il marito, possono riconoscere in un superiore Colpevole il responsabile delle proprie afflizioni.

Ne consegue una inevitabile relativizzazione dell'imputabilità dell'essere umano: egli infatti, più che artefice, è riconosciuto innanzitutto quale vittima della perversione della Natura benigna. Pertanto gli errori in cui incorre a causa della sua vulnerabile umanità, anziché a lui, vanno ricondotti ai geni indecifrabili di meccanismi sovraumani. Ma quanto detto, in una certa misura, secondo il credo arrabaliano, vale anche per i boia: poiché il dolore personale è solo un infinitesimale frammento dello strazio a cui è esposto ogni essere che vive sulla Terra, padrone della propria vita ma espropriato della libertà, allora gli oppressori non possono essere considerati peggiori delle loro vittime. L'ingovernabilità del destino, pur non annullando le colpevolezze umane, le catapulta in una dimensione in cui la distinzione fra bene e male si affievolisce fino a scomparire.

In questo ordine di idee, ammettere l'intervento di forze imprevedute, inconoscibili e ingovernabili nella sfera dell'agire umano, non ripara le lesioni interiori, ma allevia l'angoscia e dà conforto, trasformando il rancore in un atteggiamento distaccato, sprezzante, dignitoso. È questa una dimensione così universale e solidalmente onnicomprensiva della gravosa sorte assegnata a ogni uomo da far dire al Fernando David/Arrabal della *Carta al General Franco*: «Egregio signore: le scrivo questa lettera con amore. Senza il minimo odio o rancore, devo dirle che lei è l'essere che mi ha causato maggior dolore». Al tempo stesso, però, «[...] Credo che lei soffra molto; solo un essere che soffre così tanto può imporre tanto dolore intorno a sé»<sup>22</sup>.

---

22. F. ARRABAL, *Ceremonia por un teniente abandonado*, cit., p. 215.

## III.

In *Carta de amor* la figura della madre è l'unica a presenziare il testo (e la scena). Ma questo dato empirico non è sufficiente per escludere che, nell'opera, vi siano altre figure di analogo rilievo. Del resto, secondo Torres Monreal, «nessun monologo è puro, senza traccia di dialogo» e «nella scena ci sarà sempre almeno un'assenza fisica "doppiata" dalla sua presenza spirituale»<sup>23</sup>. In effetti, anche in *Carta de amor* l'articolazione formale del soliloquio nasconde altre figure, oltre a quella materna. Il suo non è uno struggimento solo personale, ma che si dispiega all'interno di una struttura drammatica di «forma triangolare»<sup>24</sup>, i cui «fuochi» sono la madre, il padre e il figlio.

La solitudine in cui trascorre le proprie giornate, facendola oscillare «tra l'introversione e la misantropia»<sup>25</sup>, e la pena che accompagna l'interminabile isolamento fa sì che la donna, «cercando consolazione»<sup>26</sup>, «si spalanchi al dolore». Ella abita il microcosmo che crea combinando le incisioni più profonde presenti nella memoria («Si direbbe che ci hanno formato i ricordi, a te e a me»<sup>27</sup>) con il dolore di ieri e di oggi («Storia matrigna/Aprì una parentesi di rancore che è giunta quasi fino a oggi»<sup>28</sup>); e in questa tiepida dimora il desiderio diventa quasi reale, pressoché tangibile (si veda la nota dell'autore per la messa in scena: «Prende "un telefono" che in realtà non esiste. Parla verso di lui come se l'oggetto fosse tra le sue mani»<sup>29</sup>).

---

23. F. TORRES MONREAL, *La madre: vida y teatro*, cit., p. 26.

24. *Ibid.*, p. 27.

25. Cfr. *infra*, p. 101.

26. *Ivi*, p. 107.

27. *Ivi*, p. 65.

28. *Ivi*, p. 85.

29. *Ivi*, p. 111.