

Manlio Marinelli

A poco più di vent'anni dalla sua morte la figura di Koltès è tuttora avvolta da un'aura leggendaria. Ancora nel 2001 Brigitte Salino scriveva: «La leggenda Koltès ha vissuto [...]. Da quando è morto l'autore teatrale francese più importante della fine del XX secolo [...], nell'aprile del 1989, la visione della sua opera si è sensibilmente modificata. Non ha più molto a che vedere con la biografia di Bernard-Marie Koltès che resta da scrivere»¹. Tale caratteristica, l'affermazione della discrasia tra vita e scrittura, risponde in verità ad una precisa strategia del drammaturgo alsaziano che ha sempre teso a confondere i dati della propria biografia, depistando, di fatto, l'esegesi della propria opera e la comprensione della stessa origine e del percorso della propria drammaturgia. Parlando della propria vita dichiarava, nel 1989, in un'intervista: «Non ha alcun interesse. È la vita più banale che c'è, a parte il mio lavoro. Vivo di piccole cose interessanti, sempre, come tutti. Ma non sono Joseph Conrad, che ha viaggiato per il mondo, non ap-

57

1. *Le Monde*, 2 marzo 2001, traduzione mia come tutte le seguenti, salvo diversa indicazione. Non è un caso se la prima biografia di un certo spessore sia uscita solo nel 2009, ad opera proprio della Salino (B. Salino, *Bernard-Marie Koltès*, Stock, Paris 2009), e abbia suscitato reazioni piuttosto accese da parte della famiglia Koltès: nel sito ufficiale del poeta (www.bernardmariekoltes.com) il fratello François ha corretto un numero rimarchevole di errori e fraintendimenti contenuti nel lavoro della giornalista, accusata di eccessiva disinvoltura se non addirittura di inventare di sana pianta alcune fonti e dichiarazioni, in particolare quelle di Chéreau. L'interesse per gli aspetti biografici dell'autore in relazione alla sua opera è una dominante di buona parte della letteratura critica: tale tendenza si è notevolmente accresciuta a seguito della pubblicazione nel 2009 delle sue lettere. Jean-Pierre Han ha recentemente richiamato gli studiosi a leggere l'intrecciarsi tra opera e biografia tenendo presente l'impossibilità di definire l'identità reale né dell'uomo, né del poeta, e ha stimolato ad «[...] avvicinarsi ad un processo sempre provvisorio»: cfr. J.-P. Han, *De la biographie à l'oeuvre, de l'oeuvre à la biographie*, in A. Petitjean (éd.), *Bernard-Marie Koltès: Textes et Contextes*, Université Paul Verlaine, Metz 2011, pp. 201 sgg. Quest'ultima pubblicazione contiene numerosi saggi dedicati proprio alla tematica del legame tra biografia ed opera nella scrittura di BMK (Bernard-Marie Koltès).

partengo a quella categoria di gente che ha vissuto delle *esperienze decisive per la scrittura*. Ho avuto delle esperienze decisive ma sono *impossibili da raccontare*².

Questa affermazione è piuttosto tipica di Koltès. È un'affermazione che ha tre finalità e tre obiettivi dissimulatori:

- vuole separare del tutto l'orizzonte dell'opera da quello della vita, per concentrare l'attenzione solo sulla prima («non ho vissuto esperienze decisive per la scrittura»);
- vuole offrire di sé un'idea distorta («non sono un viaggiatore come Conrad»);
- vuole porre una tesi che viene immediatamente contraddetta, almeno in apparenza, nella conclusione («Ho avuto delle esperienze decisive ma non sono raccontabili, *elles sont irracontables*»).

Questo procedimento contraddittorio è parte integrante e consapevole della costruzione dell'immagine di sé di fronte all'opinione pubblica e alla critica che BMK attua negli anni della sua consacrazione, a partire dai primi anni Ottanta fino alla morte prematura di AIDS nel 1989. Al termine di questo scritto il lettore avrà modo di rendersi conto dell'articolazione dissimulativa delle tre asserzioni che costituiscono il procedimento argomentativo che ho appena tracciato.

Non sono interessato in questa sede ad un lavoro biografico, né tanto meno mi preme proporre una operazione di *comméragé*, su un soggetto di sicura presa come è senza dubbio l'autore di *Roberto Zucco*. Voglio invece addentrarmi nel laboratorio di BMK, cercare di capire come e perché siano nate certe idee e certe strategie di scrittura che hanno costituito il *mestiere*³ di una figura così nodale e controversa nel panorama drammaturgico contemporaneo. E per fare questo voglio proprio partire dal primo testo considerato "maggior" dello scrittore: *La nuit juste avant les forêts*.

Messo in scena nel 1977 nella sezione off del Festival di Avignone, questo testo rappresenta il primo lavoro che BMK ha approvato, mentre ha rinnegato quasi tutto quello che ha scritto in precedenza⁴. Da questo momento BMK comincia una fase del tutto differente della propria vita artistica e della propria carriera rispetto al passato e tende quindi a consegnarci un'immagine in cui tutto ciò che ha fatto e

2. B.-M. Koltès, *Une part de ma vie*, Les éditions de Minuit, Paris 1999, p. 147, corsivi miei.

3. Sull'idea della *écriture* come *métier* Koltès insiste a più riprese: «Ho la sensazione che scrivere per il teatro, 'fabbricare del linguaggio', sia un lavoro manuale, un mestiere (*métier*) in cui la materia è la più forte, in cui la materia non si piega al tuo volere se non quando si intuisca di cosa è fatta, come lei esige di essere maneggiata» (ivi, p. 10). Cfr. anche *Un hangar à ouest* in B.-M. Koltès, *Roberto Zucco suivi de Tabataba*, Les éditions de Minuit, Paris 1990 (trad. it. in *Roberto Zucco*, Guida, Napoli 1992). Una disamina accurata dei procedimenti pratici di scrittura di Koltès alla luce delle lettere e delle interviste in C. Desclés, *Quelques hypothèses sur la genèse de l'écriture de Koltès*, in Petitjean (éd.), *Bernard-Marie Koltès: Textes et Contextes*, cit., pp. 181 sgg.

4. Nella sua biografia la Salino riferisce che Koltès aveva anche bruciato quasi tutte le opere precedenti, una sorta di *damnatio memoriae* di un apprendistato che, come vedremo, Koltès tende a condannare all'oblio o comunque a raccontare in modo decisamente distorto. Cfr. Salino, *Bernard-Marie Koltès*, cit., p. 96.

che è successo prima ha un valore del tutto secondario. Ed eccoci al secondo depistaggio su cui mi interessa soffermarmi:

C'è una cesura nettissima tra *La notte poco prima della foresta* e il testo precedente. È passato anche molto tempo, tre anni: tre anni durante i quali non ho fatto niente e pensavo di non scrivere mai più. E quando mi sono messo a scrivere, era completamente diverso, *era un altro lavoro*. I testi vecchi, io non li amo più, non ho più voglia di vederli in scena. Avevo idea di scrivere teatro d'avanguardia; in realtà erano soprattutto senza forma, molto elementari. Più si procede, più ho voglia di scrivere dei testi dei quali la forma sia sempre più rigorosa, precisa⁵.

Alain Prique ha correttamente notato come il calcolo dei tempi e la notizia di non avere scritto nulla per tanto tempo siano del tutto false⁶. In quel periodo l'autore lavora al suo romanzo, *La fuite à cheval très loin dans la ville*. Siamo dunque nel pieno della strategia di Koltès, nel suo giocare a rimpiattino tra l'identità del drammaturgo (*Bernard-Marie Koltès*) e quella dell'uomo (*Bernard Koltès*)⁷.

Ma con *La nuit* BMK si accredita per la prima volta in ambienti teatrali di un certo livello come drammaturgo vero e proprio, come professionista della scrittura. Inoltre da almeno un paio di anni si dedica alla stesura del suo romanzo, quindi a una scrittura più solitaria, in cui si va perdendo il legame stretto con la realtà operativa di una compagnia che c'era stato negli anni del Théâtre du Quai, un'esperienza di fatto conclusa nei primi mesi del 1974⁸. Da questo scaturisce la necessità di liberarsi di un passato che non gli assomiglia più, un passato in cui è stato regista, attore, animatore di compagnie di avanguardia, in cui scriveva testi. Adesso Koltès è un drammaturgo, gli interessa solo la scrittura. I tre anni di cui parla nell'intervista citata sopra, sono anni in cui avviene una maturazione, un passaggio.

Fatta salva questa origine e questa gavetta, qual è l'origine, cosa c'è alla base del nuovo Koltès, quali elementi determinano questo passaggio? Io credo che per capirlo sia necessario comprendere l'origine del suo primo testo e definirne quindi la posizione nell'opera di BMK. Una posizione sospesa tra la biografia personale dell'autore, la sua dimensione politica ed esistenziale, e la scrittura, elemento totalizzante che finisce per comporre in un'unica sintesi tutte queste forze differenti.

Koltès comincia a scrivere *La nuit* nella primavera del 1977, come si evince da una lettera a Madelaine Comparat, una delle amiche che sarà al suo fianco per

5. Koltès, *Une part de ma vie*, cit., p. 10, corsivo mio.

6. *Ibid.*

7. Koltès usava il secondo nome di battesimo quasi esclusivamente per firmare le sue opere teatrali. Sul ruolo della dissimulazione tra realtà e teatro nella costruzione del sé nel personaggio e sulla necessità di sfuggire alla cronaca per trasfigurarsi nel mito, si sofferma utilmente Anita Tatone Marino nella Postfazione all'edizione italiana di *Roberto Zucco*, cit., pp. 74 sgg. Cfr. anche le riflessioni di Petitjean sulla "funzione autore" nella determinazione del rapporto tra persona e scrittore, in Petitjean (éd.), *Bernard-Marie Koltès: Textes et Contextes*, cit., pp. 156 sgg.

8. Cfr. Salino, *Bernard-Marie Koltès*, cit., pp. 95 sgg.

tutta la vita: «[...] Il testo che scrivo per Ferry⁹ è davvero buono, in tutta modestia: ne ho scritto quindici pagine serrate, e la prima frase non è ancora finita»¹⁰.

Mi soffermerò in seguito sulla novità formale e stilistica che fin da subito tale operazione riveste. Restiamo per ora al contesto generale. In questo periodo l'autore si è avvicinato al Partito comunista francese: sarà un militante problematico che vivrà la fede comunista con un'adesione forte, e del tutto personale e antidogmatica, fin dal principio della sua militanza, che data ai primi mesi del 1975, come testimonia una lettera alla madre del 1° marzo di quell'anno¹¹. Dunque da due anni il poeta si è avvicinato al Pcf, ha cominciato a frequentare le sezioni, le sessioni di studio e di lavoro, ma ciò che soprattutto gli interessa è la relazione autentica tra le classi sociali, il reale rapporto con il "proletariato". Koltès soffre molto la propria condizione di classe, il proprio privilegio che è per lui motivo di riflessione. In quegli anni non vive del proprio lavoro ma si mantiene grazie alla generosità della madre e di qualche amico. Una situazione che lo imbarazza enormemente al momento in cui la sua militanza politica si fa più concreta.

Nel giugno del 1976 sta terminando il suo romanzo *La fuite à cheval, très loin dans la ville*, e scrive alla madre: «Spero che due mesi a Parigi mi permetteranno di trovare dei contatti e di monetizzare al più presto. Altrimenti, bisognerà proprio che mi risolva, al ritorno, a 'rientrare nei ranghi' e a trovare un impiego come bancario o operaio specializzato»¹². Non si tratta dello sfogo capriccioso di un bambino viziato: pochi mesi prima, ad aprile del 1976, aveva scritto sempre alla madre: «[...] Io non posso continuare a vivere così, della 'solidarietà della classe' che per alto combatto»¹³.

Koltès è combattuto tra due istanze: da una parte ha consacrato da tempo la sua vita alla scrittura e al teatro¹⁴, dall'altra constatata la contraddizione tra la sua condizione privilegiata e quella dei "compagni", dei proletari che per vivere devono lavorare "nei ranghi". La contraddizione è evidente laddove l'autore, nonostante i suoi propositi espressi a più riprese, non cessa di accettare aiuti materiali dalla

9. Yves Ferry, il primo interprete di *La nuit*, un attore che Koltès aveva conosciuto già nei primi anni Settanta a Strasburgo: cfr. Salino, *Bernard-Marie Koltès*, cit., pp. 65 sgg., e *De l'école du TNS aux forêts du Nicaragua*, in "Alternatives Théâtrales", n. 35-36, 1995, p. 109.

10. B.-M. Koltès, *Lettres*, Les éditions de Minuit, Paris 2009, p. 279.

11. Cfr. ivi, p. 221. Un anno dopo la sua militanza si fa più attiva (cfr. pp. 238 e 250), tuttavia la sua adesione risale al 1975, come è evidente dalla lettera alla madre del marzo di quell'anno: «la maggior parte delle mie serate sono occupate o dai Tarquet, o dalle letture o [...] dal Partito Comunista» (p. 221). Va corretta dunque la datazione della Salino nella sua biografia, che propone come data il 1976: cfr. Salino, *Bernard-Marie Koltès*, cit., p. 109.

12. Cfr. Koltès, *Lettres*, cit., pp. 252-253. André Petitjean ha chiarito la dimensione sociologica di Koltès "scrittore ispirato", in contrapposizione all'idea dello scrittore commerciale che determina il proprio percorso artistico sulla base delle esigenze del mercato delle lettere e ha definito la sua condizione di disagio in rapporto al problema del reperimento dei mezzi di sopravvivenza. Cfr. Petitjean (éd.), *Bernard-Marie Koltès: Textes et Contextes*, cit., pp. 157 sgg.

13. Ivi, p. 247.

14. L'annuncio della propria decisione data già al 1968. Cfr. la lettera alla madre del 26 marzo 1968: «ecco qui per esempio al principio del mettermi al servizio del teatro» (Koltès, *Lettres*, cit., p. 56).

famiglia e dai soliti amici, come si evince, tra le altre, dalla lettura del seguente passo della lettera già citata a Madelaine: «Ho ricevuto i soldi che mi hanno salvato appena in tempo dal suicidio! Questi schifosi m'avevano tagliato la luce [...] grazie a te ritroverò ben presto la mia piastra elettrica e le mie docce, tutte queste volgarità moderne alle quali sono tanto attaccato»¹⁵.

E ancora, a Nicole, altra cara amica molto presente nella sua vita, nel settembre del 1976, parlando dello *studio* parigino pagatogli dalla famiglia, dice: «Oggi ho fatto il mio allaccio elettrico. Sono vergognosamente viziato: un termosifone, un frigo, un materasso (grandissimo!). Che vergogna! Che cattivo comunista!»¹⁶.

In questa affermazione abbiamo una prova di come sia nella vita sia nelle opere Koltès fosse dotato di una certa dose di ironia, da non scambiare per superficialità¹⁷. La questione del suo mantenimento è per lui una ferita bruciante. Ma nel suo epistolario su ogni questione, anche la più drammatica, BMK alterna i registri e i toni linguistici, proprio come nelle sue opere della maturità.

Definito questo orizzonte, è necessario riportare adesso uno stralcio lungo della lettera alla madre del 26 aprile 1976, che credo sia la chiave di volta di molte questioni che ho posto finora. Siamo sempre a cavallo di quei mesi del 1976 attorno ai quali ruotano tutti gli avvenimenti, i pensieri e le inquietudini che ho proposto. L'autore scrive alla madre dalla casa di montagna della famiglia, a Pralognan:

[...] i miei tre giorni a Parigi sono stati molto tumultuosi; ho davvero bisogno di queste tre settimane di solitudine per chiarirmi le idee. [...] Sarebbe lungo, complicato da spiegarti, soprattutto io non so da dove cominciare, soprattutto dopo tutto non ho ancora fatto ben chiarezza sulle cose. In breve: mi sono trovato a *contatto* – forse, per la prima volta, in ogni caso in una maniera così violenta – con chi deve costituire il più basso livello della classe sfruttata, o almeno quello che mi ha più sconvolto, senza dubbio perché avevano meno di vent'anni, mi somigliavano sul piano delle aspirazioni e infine portavano il segno orribile di una vita già distrutta, sui loro visi. Darti i dettagli sarebbe troppo lungo, forse inutile: ma diciamo che ne è seguita una conversazione *per tutta la notte*, fino alle dieci del mattino, che mi ha provocato un tale choc che non riesco a calmare ancora il mio spirito. Non ho potuto aprire bocca; per la prima volta da quando sono nel Partito, mi sono sentito dal lato sballato, e, alla fine, sono scappato come un ladro, con una vergogna di cui non riesco ancora a vedere quali siano le cause¹⁸.

Una breve pausa nella lettura per sottolineare alcuni punti. Koltès ama incontrare la gente. Gira molto per le strade di Parigi, New York, della Russia, per i villaggi del Guatemala o della Nigeria, in cerca di incontri che, come argomenterò più avanti, non sono motivati solo da pulsioni omoerotiche, come si insiste con un

15. Ivi, p. 279.

16. Ivi, p. 272.

17. Cfr. le considerazioni informate di Florence Bernard in *Lettres: Koltès à la lumière de la correspondance*, in Petitjean (éd.), *Bernard-Marie Koltès: Textes et Contextes*, cit., pp. 173 sgg.; per le citazioni tratte da questo testo i corsivi sono miei, le sottolineature dell'autore.

18. Ivi, p. 245.

po' di compiacimento talvolta. A lui interessa conoscere, mescolarsi, c'è una sorta di *fuga nell'altro*, che caratterizza la sua curiosità verso le persone che incontra. Una notte, racconta alla madre, incontra dei giovani "sfruttati". È evidente che l'autore vorrebbe pensare che siano come lui (*le stesse aspirazioni*) ma egli è troppo onesto, la vita di costoro appare a vent'anni già distrutta, istintivamente Koltès si sente *dall'altra parte*, da quella cattiva. È animato da una violenta pulsione solidale, ma assiste ad una conversazione che dura tutta la notte, nella quale lui *non riesce ad aprire bocca*, è investito dal fiume violento delle parole dei giovani incontrati: quello a cui assiste è un *monologo a più voci*, nel quale la sua voce non si sente perché Bernard è colto da una *vergogna incomprensibile* che lo mette in fuga, «come un ladro». Una notazione importante riguarda il modo di BMK di descrivere quest'incontro. Delle persone in cui si imbatte non ci dice il numero, non li classifica per caratteristiche proprie, individuali. Si tratta di un'unica entità, il che potrebbe far pensare ad un approccio spersonalizzante, quasi sociologico da parte sua. In verità la reazione estremamente "umana" che consegue è piuttosto distante da un'ottica del genere, anche se il Koltès del '77 subisce, almeno in parte, l'influsso della visione sociale di stampo marxista. Ma in verità il gruppo (due, tre, cinque? Non ne conosciamo neanche l'entità) appare a Bernard come un'umanità; è cioè il dato "umano" più che sociale a stimolare la sua riflessione: una umanità, seppur altra, verso la quale, come vedremo tra breve, egli opera la sua tensione conoscitiva. Sull'ambiguità, sul contrasto di sensazioni, a cui ha già accennato, egli torna subito nell'immediato prosieguo della lettera:

Tutto ciò forse non ti interessa granché, ma come potrei non dirtene nulla, al momento che, per me, è essenziale?

Per me tutto si era misteriosamente chiarito, su tutti i piani: non c'è soluzione possibile al di fuori di un'adesione completa alla causa e al movimento della classe operaia, di tutti gli sfruttati in generale – di ragioni te ne ho offerte già alcune, ma sono più numerose ancora, tutte decisive; questa convinzione l'avevo, l'ho ancora più che mai; *solo questo può dare un senso al mio lavoro*, lavoro che è l'unica ragione di vivere.

Ma ecco che, quella sera, mi sono sentito dall'altra parte – la sensazione più angosciante che abbia mai sentito.

Perché? Mi sono domandato. Perché ora, quando apertamente mi voglio mettere dalla loro parte, quando, sinceramente, io voglio mettermi al loro servizio?¹⁹

L'incontro notturno, il lungo, rabbioso, violento sfogo dei proletari autentici ha scompaginato l'equilibrio di Bernard, *il senso da dare al proprio lavoro*, nell'ottica militante che egli ha sposato come ragione politica ma anche esistenziale. Perché? La risposta è sconvolgente per Koltès, e come sempre spietatamente onesta:

Ho sentito allora il peso enorme della mia individualità: no, io non sarò mai paragonabile a quegli sfruttati, mai la mia situazione sarà misurabile con coloro la cui vita è di-

19. Ivi, pp. 245-246.

strutta prima dei vent'anni dal lavoro, e che non hanno, per colpa del *lusso* della cultura, tutti quei rifugi nell'estetismo, nell'arte, in tutti quei nutrimenti per coloro i quali hanno tempo.

In questa visione manicheistica del mondo che io ho sempre di più [...], per dirtela in termini metafisici che ti sono più vicini rispetto al linguaggio marxista! -: la parte del Bene è chiara, sicura, ben delimitata, ma quella del Male è imprecisa, si sposta di continuo, vi assorbe senza nemmeno che ce ne si renda conto. Così questi sfruttati di vent'anni, sono la parte sfortunata, sono – sempre metafisica! – la parte di Dio, senza possibile contestazione. Ma se, dall'altra parte, Rothschild, de Wendel, il danaro, e tutti i suoi profittatori, sono il Male incontestabile, noi, dove siamo noi? Mi dico: sono nel Partito Comunista, ho scelto il mio campo [...]. Ma in caso di catastrofe, su quale solidarietà conterei io, se non su quella del denaro, e perché potrei contarci, se non a causa delle mie origini?

Su quale solidarietà, loro, possono contare?

Ho avuto la percezione, dunque, che nella lotta delle classi, lo scontro non si farà solo tra noi contro i grandi poteri finanziari ma anche *tra i veri sfruttati e la frangia intermedia di cui faccio parte*²⁰.

In questo passaggio credo siano contenuti quasi tutti i conflitti e le tematiche che ispirano la successiva produzione di Koltès: la lotta metafisica, il conflitto con l'altro, la disperata solidarietà verso il diverso. Ma vorrei restare alla precisione del tema che mi propongo, e non divagare in affermazioni generiche che per essere precisate richiederebbero un respiro più arioso al mio scritto. Questa, come altre lettere di Bernard alla madre, sembra quasi più una confessione a se stesso, una resa dei conti con il proprio io, che una lettera a qualcun altro. Koltès individua l'irriducibilità dell'alterità, politica e sociale (*loro sono sfruttati, noi viviamo della solidarietà del danaro*) ma anche esistenziale (*la scrittura ragione di vita*), che contraddistingue la relazione tra lui e quella parte del mondo con cui gli interessa intessere una relazione, una impossibilità euristica prima ancora che sociale che non riesce a comporre in alcun modo e che costituisce un conflitto lacerante e insanabile: da una parte noi (*Nous*, che lui sottolinea nell'originale della lettera), dall'altra parte loro (*Eux*, non sottolineato ma in posizione di rilievo nell'originale: «Sur quelle solidarité, eux, peuvent-ils compter?»)²¹. Il “compagno” Koltès si rende conto che un certo manicheismo non racconta la vischiosità reale del *contatto* con l'altro (e di contatto si parla, non a caso, nella lettera: «Je me suis trouvé en contact [...]», ma su questo tornerò tra breve); che lo si ponga in termini metafisici o marxisti, esiste una classe mediana, aliena dai poteri forti della grande finanza, che non per questo è assimilabile ai veri sfruttati, alla loro rabbia violenta²². La scrittura,

20. Ivi, p. 246.

21. *Ibid.* Lo stile di molte lettere di Koltès è decisamente sorvegliato, poco casuale, e decisamente al livello della sua produzione “maggiore”. Lo stesso dicasi per le interviste di cui lo scrittore non concedeva mai la pubblicazione se non dopo averle riviste e corrette. Ora si possono leggere in gran parte in Koltès, *Une part de ma vie*, cit.

22. Sullo sviluppo ideologico dell'ultimo Koltès si sofferma con interessanti spunti C. Longhi, *Dans la solitude des champs de coton: critica erotica alla società di massa*, in *L'impero dei sensi. Da Euripide a*

sola ragione di vita, è dunque così distante da questa realtà, che Koltès si trova in uno stato di enorme turbamento: due ragioni di vita, quella artistica e quella politica e umana si trovano ad un drammatico crocevia divergente, sono inconciliabili tra di loro. Lasciamo per un poco sospeso il discorso della scrittura, per restare al soggetto forte della lettera: la percezione dell'alterità tra sé e i ventenni operai che animano la discussione. Questo sentimento, di cui ora il poeta ha una lucida contezza, può essere scaturito solo dall'episodio raccontato alla madre in questa lunghissima confessione? Evidentemente no. Come si diceva in principio, Koltès era restio a parlare di sé, non voleva dare appigli biografici ai critici e spesso fabbricava delle verità a bella posta. Ma c'è un episodio che viene raccontato in un paio di occasioni e che può proporre una risposta al nostro interrogativo:

Ero a Metz nel 1960. Mio padre era un ufficiale, ed è a quell'epoca che è rientrato dall'Algeria. In più il collegio Saint-Clément [la scuola di gesuiti frequentata dall'auto-re] era nel bel mezzo del quartiere arabo. Ho vissuto l'arrivo del generale Massu, le esplosioni dei caffè arabi, tutto questo da lontano, senza opinione, e non me ne sono rimaste che delle impressioni – le opinioni le ho avute più tardi. [...] L'Algeria sembrava non esistere eppure i caffè esplodevano e si gettavano gli Arabi nei fiumi. C'era quella violenza là, alla quale un bambino è sensibile e della quale non capisce niente. Tra i dodici e i sedici anni, le impressioni sono decisive; io credo che si decida tutto lì²³.

64

Quando andavamo a scuola durante tutto il periodo in cui i caffè esplodevano, andavamo protetti dagli sbirri (*les flics*)²⁴.

Il piccolo Koltès assiste ad una contrapposizione enorme, storicamente tra le più drammatiche nella storia francese recente: quella tra arabi e francesi durante la guerra d'Algeria; *Noi*, da una parte, *Loro*, dall'altra: ma Bernard percepisce uno spiazzamento, che ancora non è in grado di spiegare. Nel tempo sviluppa una concezione dei personaggi marginali a cui dedicherà la sua scrittura assai sottile e fuori di retorica. Nel 1988 dichiara alla rivista "Théâtre Public": «No, non penso che siano degli emarginati quelli che io metto in scena: d'altronde questa parola non vuol più dire gran che [...]. Io non parlo che degli *esseri* che *incontro*»²⁵. Ancora, e con coscienza teorica, viene fuori la tematica dell'incontro, nel senso letterale ma anche in quello metafisico precisato nella lettera, tra esseri, tra esistenze. Ovviamente va tenuto conto che c'è una differenza sostanziale, e fondamentale per le finalità del mio lavoro, tra le lettere e le interviste. Le seconde, più tarde, appartengono al periodo della consacrazione, quando esplode il caso Koltès e lo scritto-

Ōshima, a cura di R. Alonge, Edizioni di Pagina, Bari 2009, pp. 309-321, in particolare 318 sgg., in un'ottica di lettura postmoderna, che sottolinea il passaggio dall'idea della rivoluzione a quella della rivolta, decisamente stimolante ma che parte da presupposti differenti dai miei.

23. Koltès, *Une part de ma vie*, cit., pp. 115-116.

24. Ivi, p. 148. Sull'importanza e la ricezione della guerra d'Algeria a Metz, cfr. il capitolo *Koltès et la guerre d'Algérie*, in Petitjean (éd.), *Bernard-Marie Koltès: Textes et Contextes*, cit.

25. Koltès, *Une part de ma vie*, cit., p. 125.

re elabora una strategia accorta nel parlare di sé: sono testi dettati dal senno di poi. Le lettere testimoniano in presa diretta, senza i filtri del contesto pubblico, il costituirsi di una coscienza poetica nell'atto stesso del suo divenire, il che, a più forte ragione, sottolinea l'importanza di certe corrispondenze che ricorrono tra le une, le altre e le opere di BMK. Poco più di dieci anni trascorrono tra le interviste che ho citato e la lettera alla madre. È giunto il momento di tornare a quell'aprile del 1976, tra Pralognan e Parigi, per capire cosa realmente avviene nel laboratorio della scrittura di Bernard-Marie Koltès.

Bernard sta lavorando al suo romanzo, non può e non vuole lasciarlo adesso e ci lavorerà fino ad agosto del 1976²⁶. Il 5 luglio apprende della morte del padre. A settembre, mentre un'amica batte a macchina il libro, Bernard si dedica all'organizzazione delle feste di "L'Humanité", le feste del PCF, e ne parla con la consueta ironia: «Geneviève mi ha dato il manoscritto giovedì, battuto meravigliosamente [...]. La festa era meravigliosa: [...] ho cantato *L'Internazionale*, a pugno chiuso, nel mezzo di decine di migliaia di proletari: era terribile!»²⁷.

In sintesi, tra la lettera alla madre dell'aprile 1976 e la primavera del 1977 in cui comincia a scrivere *La nuit*, ci sono tre aspetti di rilievo che marcano la vita del drammaturgo:

- 1) la fine del romanzo che segna l'affermazione definitiva dell'autopercezione di BMK come *scrittore* solitario, ente individuale, separato dal gruppo di cui è stato precedentemente leader;
- 2) la morte del padre;
- 3) la militanza politica.

Come dicevo, sono qui poco interessato al pettegolezzo fine a se stesso, all'aneddoto accattivante sui fatterelli privati degli scrittori. Ma c'è un aspetto che forse vale la pena di sottolineare: il Koltès maggiore viene fuori, crea le proprie opere dopo la morte del padre. Opere, come stiamo per vedere, forti, estreme, in cui, per forza di cose, è impossibile non creare un nesso tra il soggetto, la vicenda rappresentata e l'autore: in particolare per i familiari. Che ci si nasconda o ci si riveli attraverso la scrittura, questa ha sempre a che vedere con noi e io non credo sia casuale che alla morte del padre Koltès dia avvio ad una fase della sua opera così nuova, estrema, personale che spingerà la critica a paragonarlo ad un personaggio come Genet²⁸: il che non poteva essere pacifico per un ex ufficiale di destra, conservatore e molto cattolico, come Edouard Koltès, padre di Bernard. Del padre questi parla poco nelle interviste, ma, cosa sorprendente, molto poco anche nelle

26. Ivi, pp. 265-266, per una testimonianza epistolare. Secondo Salino, *Bernard-Marie Koltès*, cit., p. 112, il libro sarebbe finito a giugno. È possibile che l'autrice si riferisca ad una prima redazione, visto che Bernard lo invia a Hubert Gignoux, il regista, amico, mentore, compagno politico, solo ai primi di agosto. In ogni caso, che sia giugno o agosto, poco cambia per le finalità del presente scritto.

27. Koltès, *Lettres*, cit., p. 269.

28. Commentando tale affiliazione Koltès esprimerà ammirazione, ma non familiarità, con Genet nelle interviste: cfr. Koltès, *Une part de ma vie*, cit., p. 126.

lettere. Non siamo a conoscenza di quali fossero i reali sentimenti del figlio nei riguardi del padre. Forse contrastanti, come sempre. Ma il dato di fatto è che Koltès non parli quasi mai di lui nelle sue lettere, lo citi pochissimo²⁹, non gli scriva pressoché mai e anche dopo la sua morte non se ne trovi che qualche sporadico accenno, persino nelle tantissime e articolatissime lettere alla madre. Il '76-77 è un anno nodale per Bernard. A seguito di tutte queste esperienze, nella primavera del '77, scrive *La nuit juste avant les forêts*.

Io credo che l'idea *déclenchant* di quel testo, e quindi di tutta la produzione successiva, sia da riferirsi allo stato di turbamento succeduto a quella notte di cui parla BMK nella lettera alla madre più volte citata, idea maturata in un anno, come si vede, denso di scelte e avvenimenti importanti e tutti in contatto tra loro.

Come è noto, il testo presenta il lungo monologo di un giovane sfruttato straniero, che in una notte piovosa, abborda un qualcuno, un indefinito *altro*, e non lo lascia più fino alla fine di una cascata continua di parole: un lungo e ininterrotto periodo che non si arresta mai. Appare chiaro che per la prima volta Koltès sente l'esigenza di saldare la propria drammaturgia ad un referente concreto. Quali sono le caratteristiche di tale referente, rispetto al discorso condotto finora? Mi vorrei soffermare su due aspetti, il secondo dei quali si articola in varie sfaccettature:

- 1) l'aspetto notturno e la situazione del testo;
- 2) l'aspetto della solidarietà umana, in rapporto alla crisi ideologica ed esistenziale che matura Bernard.

Il testo si svolge durante una notte. La caratteristica notturna diventerà "l'atmosfera", l'ambientazione privilegiata di buona parte della produzione successiva di BMK: *Lotta di negro e cani*, *Nella solitudine dei campi di cotone*, *Quai Ouest*, ma anche di diverse scene di *Ritorno al deserto* (cfr. scene 8, 10, 12) e di *Roberto Zucco* (cfr. scene 1, 2, 8, 13, 14, e non è un caso se, per antitesi, l'ultima scena, la morte di Zucco, si intitoli *Zucco al sole*, a rimarcare un contrasto). Nelle sue lettere abbondano i "racconti notturni" come quello citato, e a più riprese Koltès si sofferma sulle atmosfere sfumate nella drammaturgia³⁰. La notte del personaggio di *La nuit* appare assai simile a quella offerta l'anno prima a Bernard da quei ragazzi: una lunga notte di confessione. Ma su quali temi? Quella notte i giovani proletari hanno investito Bernard di un infinito racconto avente a soggetto la loro condizione. Di questo si parla continuamente, incessantemente in *La nuit*. Sesso, politica, marginalità sono gli argomenti che si inseguono con iterativi ritorni, ossessivi e conti-

29. Se si eccettua un riferimento significativo in una lettera alla madre del 20 giugno 1969 («Papà non saprà mai a che punto tutto ciò che per lui ha costituito dei valori [...] non solamente per me non è niente, ma in più io lo voglio distruggere sistematicamente») (Koltès, *Lettres*, cit., p. 97), uno precedente del 26 marzo 1968 (ivi p. 56), un accenno in una lettera del luglio del '77 (proprio a ridosso della morte), nell'epistolario c'è poco altro.

30. «Amo il crepuscolo, dove figure e immagini si distinguono di meno»: dichiarazione citata nell'Introduzione a B.-M. Koltès, *La notte poco prima della foresta*, Gremese, Roma 1990. Cfr. anche Koltès, *Une part de ma vie*, cit., p. 49, sull'importanza dell'atmosfera crepuscolare nella ambientazione di *Quai Ouest*.

nui, in uno stile che denuncia la sensazione di insoddisfazione, di precarietà, di angoscia (*une conversation de toute une nuit [...] qui m'a fait un choc tel que je n'arrive pas encore à calmer mon esprit*³¹) a partire dalla sua stessa concezione.

Ma la parola chiave che io credo stia alla base della lettera alla madre è *contacto*³². Nel testo il *contatto*, inteso come incontro e come tentativo di costruire una relazione di comprensione reciproca, è tematica dominante:

[...] ecco perché quando ti ho visto che svoltavi l'angolo, laggiù, mi sono messo a correre, ho pensato che ci vuole a trovare una camera per la notte [...]³³.

Ho corso, corso, corso, perché stavolta svoltato l'angolo, non mi trovassi in una strada vuota di te, perché stavolta non ci fosse soltanto pioggia, perché stavolta dall'altra parte io potessi trovare te e avere il coraggio di gridare: compagno! [...]³⁴.

E sono anche il tipo io, che invece di guardare una ragazza preferisce camminare, e mi basta questo, non vorrei fare altro tutta la vita [...] camminare più o meno in fretta, senza mai parlare, ma con te non è lo stesso, l'ho pensato appena ti ho visto, e adesso bisogna che ti spieghi tutto, [...] per cui non andartene e non lasciarmi come uno stronzo [...]³⁵.

[...] non dire niente, non muoverti, ti amo, compagno, io cercavo qualcosa che fosse come un angelo in mezzo a questo casino e ora tu sei qui³⁶.

Il termine che ricorre con più insistenza per tutto il lavoro, è l'appellativo con cui il protagonista chiama l'altro, "compagno", *camarade*. L'appellativo usato dai comunisti per chiamarsi, riconoscersi, ricorre con insistenza ossessiva nel testo: riveste, credo, un duplice ruolo. Da una parte è un richiamo ad una solidarietà politica, ma dall'altra parte Koltès insiste sulla comunanza "umana" che si instaura tra due *esseri*³⁷ che si incontrano (tematica centrale, come si è visto, nei brani

31. Koltès, *Lettres*, cit., p. 245.

32. *Ibid.*: «Je me suis trouvé en contact».

33. Koltès, *La notte poco prima della foresta*, cit., pp. 15-16, trad. di Giandonato Cirico, da cui cito salvo diversa indicazione. Per un'analisi di questo e altri passi in parallelo con *Dans la solitude des champs de coton*, che si concentrano su aspetti legati al tempo, al territorio, alla forma della scrittura cfr. F. Bon, *Pour Koltès, Les Solitaires Intempestifs*, Besançon 2000.

34. Koltès, *La notte poco prima della foresta*, cit., p. 19.

35. *Ivi*, p. 54.

36. *Ivi*, p. 60.

37. In tutti i suoi innumerevoli viaggi Koltès ama principalmente soffermarsi a parlare con le persone. Nei dettagliati resoconti che fa nelle sue lettere si trova con difficoltà quel genere di impressioni comuni ai normali viaggiatori: nella maggior parte dei casi, egli si sofferma a raccontare la natura e soprattutto, lungamente, le sue conversazioni, le sue relazioni con gli individui che incontra. Cfr. Koltès, *Lettres*, cit., pp. 56 sgg., 80 sgg., sul primo viaggio in USA; pp. 199 sgg. per il viaggio in URSS; pp. 286 sgg. per il viaggio a Praga; pp. 309 sgg. (in particolare 314 sgg.) sul viaggio in Nigeria; pp. 334 sgg. per Messico e Nicaragua (ma in particolare cfr. 350 sgg.), solo per citare alcuni punti tra i più salienti. Ma cfr. anche le dichiarazioni di *Une part de ma vie*, cit., in cui lo scrittore propone, col consueto gusto del paradosso, l'idea del viaggio come opportunità di isolamento ed insiste sul rapporto tra

citati in precedenza delle lettere e delle interviste, e come si vedrà ancora dopo): insiste, in definitiva, sul dato che aveva marcato con più forza il suo incontro con i giovani proletari che credo sia all'origine di questo testo e di conseguenza di molti aspetti della svolta di BMK. Diverse regie e diversi contributi critici hanno insistito sul lato omoerotico e sessuale degli incontri tra i personaggi di Koltès³⁸. Una volta ancora vale la pena di sentire la sua voce, coerente, credo, con la tesi che vado argomentando. A settembre del 1977 Bernard scrive alla madre per cercare di dirimere certe perplessità ed incomprensioni che il testo le ha suscitato alla lettura: alcune legate al linguaggio, altre alla tematica “sessuale” della *pièce*. Il lettore faccia attenzione in particolare ai due aspetti che BMK sottolinea: un indirizzo di poetica, di stile³⁹ ed una questione più propriamente esistenziale:

Bisogna che tu ti renda conto che, in generale, più la cosa da dire è importante, essenziale, più è impossibile dirla: cioè: più si ha bisogno di parlare d'altro per farsi comprendere attraverso altri mezzi che non siano le parole che non sono più sufficienti. Non sentirai mai dire da qualcuno che soffre la solitudine: 'Io sono solo', che è ridicolo e umiliante. Ma ti parlerà attraverso un certo numero di cose insignificanti e il rapporto si stabilisce tra due *esseri* nella misura in cui si comprendono attraverso queste cose insignificanti⁴⁰.

68

Si noti l'importanza dell'asserzione in merito alla modalità di costruzione linguistica di un testo, quel “parlare d'altro” che è alla base di buona parte della drammaturgia dell'ultima metà del XX secolo. Questa tematica legata al linguaggio, di cui BMK ha chiaramente idea nel 1977, lo accompagna per tutta l'ultima fase della sua vita artistica. La ritroviamo pressoché identica in una dichiarazione del 1983, sei anni dopo: «Non si può dire niente attraverso le parole, siamo costretti a dire dietro le parole. Non potete fare dire a qualcuno: 'Io sono triste', siete obbligati a fargli dire: 'Vado a farmi un giro'»⁴¹.

È decisamente rilevante l'analogia, persino stilistica, tra i due passi, l'uno di una lettera privata del 1977, l'altro di una dichiarazione ufficiale di sei anni dopo. È

questo e la scrittura: «una parte della mia vita è il viaggio, l'altra è la scrittura» (p. 34). La dimensione di Koltès nomade e viaggiatore smentisce nei fatti la dichiarazione, ricordata all'inizio di questo articolo, in cui il poeta proclama la propria differenza da un Conrad, che invece in questo versante è un autore a lui molto prossimo.

38. Cfr. l'analisi originale e la panoramica bibliografica proposta in Longhi, *Dans la solitude des champs de coton*, cit., in particolare pp. 312-313.

39. Sullo stile e sul linguaggio di Koltès cfr. in Petitjean (éd.), *Bernard-Marie Koltès: Textes et Contextes*, cit., i recenti Bernard, *Lettres: Koltès à la lumière de la correspondance*, cit., pp. 178 sgg.; A. Chatton, *La poétique des langues de Bernard-Marie Koltès*, pp. 351 sgg., che si sofferma sulla questione della mescolanza linguistica; Desclès, *Quelques hypothèses*, cit., pp. 182 sgg., particolarmente incentrato sulla strategia di scrittura di Koltès nel passaggio dall'esclusiva attenzione per il linguaggio motore dell'azione, alla necessaria definizione della strutturazione dell'azione drammatica in rapporto al luogo scenico e drammaturgico.

40. Cfr. Koltès, *Lettres*, cit., p. 300, sottolineatura dell'autore, corsivo mio.

41. Cfr. Koltès, *Une part de ma vie*, cit., p. 13. La stessa dichiarazione a p. 26.

evidente che alla data del 1977, Koltès ha maturato una concezione di scrittura che resta costante per tutto il suo percorso ultimo. Ma non è solo una questione tecnica. La notte del 1976 Bernard ha ascoltato uno sfogo durato una notte, fino alle dieci del mattino, una notte intera, che lo induce a parlare di visi distrutti dalla fatica della vita già a vent'anni, che lo porta a quell'angosciante sensazione di estraneità che è connessa a un'idea di solitudine, quella che nasce dall'impossibilità, o dal disperato tentativo di contatto tra *esseri*. Ma, connesso a questo, il passaggio successivo della lettera riveste un ruolo ancora più rimarchevole:

Quando tu mi dici: non c'è solo il sesso nella vita, e il tuo testo non parla che di questo, io ti risponderò, tra l'altro che il mio personaggio parla di tutto tranne di questo, che è per lui un argomento talmente familiare, dunque facile, che è ciò di cui lui si serve per parlare del resto. Quanto a cosa sia questo resto, non posso dirtelo così, visto che che mi è stata necessaria una pièce per esprimerlo e che *non ci sono altri mezzi*; ma se tu vuoi davvero oltrepassare il linguaggio e ciò che ti è più o meno incomprensibile nel linguaggio, tu non puoi non comprendere chi è questo personaggio, ed è quello che importa; non è ciò di cui parla un personaggio ad essere importante, ma chi è, ciò di cui parla non è che il mezzo [...] la questione è sapere se egli ha altri mezzi che quello di avere un rapporto amoroso con gli altri; per tutta la durata del testo, precisamente, lui spiega perché tutti gli altri mezzi gli sono inibiti; c'è un grado di miseria (sociale, o morale, o tutto quello che ti pare) in cui il linguaggio non serve più a niente, in cui la facoltà di esprimersi attraverso le parole (che è un lusso dato ai ricchi per educazione [...]) non esiste più. Ebbene, (credimi sulla parola) c'è talvolta un grado di conoscenza, di tenerezza, di amore, di comprensione, di solidarietà, che è raggiunto in una notte, tra due sconosciuti, superiore a quello che talvolta possono raggiungere due esseri in una vita⁴².

Quanto ci dice Koltès mi sembra abbastanza chiaro. L'incontro che vuole rappresentare, che fa accadere nel suo testo non è la storia di una *marchetta*. È la rappresentazione di un'esistenza deprivata dei mezzi del *lusso* culturale, del linguaggio che consente di esprimere se stessi. Koltès sottolinea la parola lusso: il lusso dell'educazione. Un anno prima, nella lettera-racconto sul suo incontro, imputava a se stesso il lusso dell'arte e della cultura inibito ai ragazzi incontrati: quel lusso che ora egli non vuole attribuire al suo personaggio, che si esprime attraverso il linguaggio e l'approccio del sesso, attraverso un misto di argot elevato, come nel miglior Genet, a lingua di poesia: di quel lusso erano privi i proletari di un anno prima, ci diceva proprio Koltès. Io non credo sia possibile pensare che due luoghi e dei concetti tanto analoghi siano coincidenze, casualità e nemmeno riverberi della memoria. C'è un nesso forte, evidente. Stessa situazione, stessi argomenti, stessa tensione umana e politica, stessa concezione, il personaggio di *La nuit* è, ne sono convinto, figlio di quei proletari di Parigi, figlio della loro rabbia che ha atterrito Bernard, figlio di quella marcatura sociale (*la marque horrible d'une vie détruite déjà*) che sconvolge la concezione poetica di Bernard, il suo rapporto con

42. Koltès, *Lettres*, cit., pp. 300-301. Le sottolineature sono nel testo.

la scrittura e lo traghetta verso un nuovo rapporto con essa: quello di Bernard-Marie Koltès. Un rapporto in cui è necessario che la scrittura vada al di là del linguaggio, come ripeterà sei anni dopo nell'intervista già citata («non si può dire niente attraverso le parole, ma siamo forzati a dirlo dietro le parole»⁴³), costruisca personaggi e situazioni dietro e al di là delle parole e del linguaggio: un'opzione di poetica, questa, che non è solo una presa di posizione estetica, un *lusso della cultura*, ma riempie la scrittura, *sola ragione di vita*, del potere di indagare l'altro, di costruire il contatto; più di tutto questo è possibile nella scrittura teatrale, per eccellenza luogo del contatto. A loro dunque, a quei proletari, si ispira BMK, loro sono i referenti concreti sul piano esistenziale di questo testo: ce lo dice la situazione del lungo monologo notturno, ce lo dicono le caratteristiche del personaggio, deprivato dal lusso della cultura, come i giovani di quella notte, portatore di un linguaggio diretto, al di là delle parole, ce lo dicono i riferimenti e i rimandi tra le due diverse lettere dell'autore alla madre scritte nel giro di un anno, l'una sull'incontro con i due, l'altra sul testo. Ma c'è qualcun altro in questo testo, qualcuno che non si vede mai e che è sempre là: l'altro, colui che subisce, senza dire una parola, la lunga, infinita, estenuante frase del protagonista. Chi è costui?

Ci sono alcuni punti del testo in cui l'interlocutore muto compare attraverso (dietro) le parole del protagonista:

70

[...] ma non è sempre quello che abborda il più debole, io ho visto subito, laggiù, che non sembravi molto forte, a andartene in giro tutto bagnato, non molto solido, davvero, mentre io [...] ho delle risorse e so riconoscere quelli non troppo forti, io, mi basta un'occhiata, la camminata, soprattutto, quel modo di camminare nervoso, come fai tu, con la schiena nervosa, e il modo di muovere le spalle, nervoso anche quello [...]: un qualcosa nel viso per cui non mi posso sbagliare, neanche quando camminano dondolandole le spalle come fanno i macrò⁴⁴, ma dei macrò pieni di nervi, ragazzotti disinvolti ma usciti dritti dritti dalle gonne di mamma [...] perché tutto il nervosismo che uno ha addosso viene dalla madre, dritto dritto, e la mamma questi ragazzetti non se la tolgono di dosso [...] io invece sono tutto sangue, ossa, muscoli⁴⁵.

[...] anche se ora siamo praticamente senza soldi, senza lavoro, io sono senza una camera dove andare a dormire stanotte, e tu, per il momento, non devi fidarti e se ti chiedono chi è lo straniero che sta con te? Tu rispondi: non lo so [...] perché ho visto benissimo da lontano che sei un bambino, un marmocchio abbandonato all'angolo di una strada, che basta un soffio di vento a portarselo via, e quando mi sono messo a correrti dietro [...] tu non c'eri più, solo una strada vuota, e la pioggia⁴⁶.

43. Koltès, *Une part de ma vie*, cit., p. 13.

44. Il traduttore intende rendere con il termine *macro* il francese *jules*, visto che nell'argot parigino *macro* sono i prosseneti. Tuttavia non mi è chiara questa scelta in quanto non credo renda più perspicua al lettore italiano l'accezione dell'originale, visto che sostituisce un termine gergale francese con un altro della stessa lingua. Un equivalente italiano sarebbe *un pappà*.

45. Koltès, *La notte poco prima della foresta*, cit., pp. 21-22.

46. Ivi, p. 32.

Non mi soffermo su quegli aspetti che ricorrono in questi luoghi assimilabili a quanto già notato in precedenza: la ricerca del contatto, la disperata solitudine, la condizione sociale. Ciò che però emerge è una volta ancora una *distanza*. L'interlocutore è un ragazzone, è debole e anche se ha la camminata dondolante del duro, non è della stessa pasta dello straniero che è forte, è tutto muscoli e sangue⁴⁷, mentre l'altro è tutto nervi, è un figlio di mamma. Diversi, distanti, i due: in cerca di un contatto, che sia anche questa camera dove passare la notte, altro tema ossessivamente ricorrente nel testo che, come ha chiarito BMK alla madre nella lettera citata, non è solo legata ad una storia a sfondo sessuale, ma è invece quella ricerca di incontro tra due esseri diversi, opposti. L'interlocutore non parla, ascolta, è invisibile, sfuggente, per tutto il testo.

Nella lettera dell'aprile 1976 Bernard, come abbiamo visto, aveva scritto alla madre: «Non ho potuto aprire bocca [...] e, alla fine, sono scappato come un ladro»⁴⁸, e ancora: «Ma ecco che, quella sera, mi sono sentito dall'altra parte – la sensazione più angosciante che abbia mai sentito»⁴⁹. Anche in questo caso non credo alle coincidenze. L'interlocutore muto, *altro*, il giovane nervoso e dondolante, il bambino a cui si rivolge il proletario, credo abbia più di un rimando a Koltès stesso. Ma non ad un Koltès generico, in quanto persona, ma a quel Koltès specifico, il Bernard di quella notte, il Bernard *bouleversé*, preso dall'angoscia, il Bernard che sente l'inermità della propria condizione di scrittore e deve trovare una quadratura di questo sconvolgimento, un equilibrio che componga le distanze, le contraddizioni incendiate dal suo incontro. Per questo regala al personaggio certi aspetti di sé («quanto a lavorare in fabbrica, io, mai! [...] ti sbattono in fabbrica e io, in fabbrica, mai!»⁵⁰), come la repulsione per il lavoro alle dipendenze di qualcuno, ossessione di Bernard che ha scelto invece la vita libera dello scrittore, come si è visto.

Ma questa scelta va eliminata da ogni contraddizione. Bernard-Marie Koltès, tra il 1976 e il 1977, ha un deflagrante conflitto da sanare, deve comporre una relazione impossibile tra sé, la sua scrittura e quegli altri che lui ha scelto come suoi compagni di strada. È proprio nella scrittura che egli compone tale conflitto, nelle scelte di linguaggio e di poetica, in definitiva nel metterlo in scena: nel mettere in scena l'incontro tra due *esseri*, null'altro che questo, null'altro che quello che farà per gli ultimi dieci anni della sua breve esistenza. *La nuit juste avant les forêts* parla del disperato conflitto di quella notte, di quell'incontro impossibile ma necessario.

Se torniamo al principio del mio scritto, possiamo constatare che le dichiarazioni depistanti di Koltès assumono una dimensione diversa. *Le esperienze decisive*

47. Koltès insiste spesso sulla vitalità, sull'apporto fondamentale che gli stranieri, gli arabi, i neri, danno alla civiltà europea: «Il solo sangue che ci viene, che ci nutre un po', è il sangue degli immigrati» (cfr. *Une part de ma vie*, cit., pp. 126 sgg., ma anche Koltès, *Lettres*, cit., pp. 339 sgg.).

48. Koltès, *Lettres*, cit., pp. 245.

49. Ivi, p. 246.

50. Koltès, *La notte poco prima della foresta*, cit., pp. 21 e 23.

per la scrittura, che BMK, ormai scrittore affermato, negava, invece sono lì, all'origine della svolta nella sua opera che passa dai formalismi iniziali alla complessità ricca dell'ultimo periodo. Eppure la sua era una mezza bugia perché subito dopo affermava: «Ho avuto delle esperienze decisive, ma sono irraccontabili»⁵¹. Proprio così. Come dirà alla madre, per raccontarle ci vuole una *pièce*, non si possono dire a parole, perché sono da decifrare dietro le parole, *derrière les mots*; è lì, nel notturno angolo di un testo enigmatico, dietro un fiume in piena di parole, che incontriamo un Koltès muto e angosciato, che lo osserviamo, quella sera del 1976, mentre ascolta degli sconosciuti e anonimi ragazzi marcati dalla vita, che daranno il *sens* a una scrittura e probabilmente ad un'intera esistenza.

51. Koltès, *Une part de ma vie*, cit., p. 147.