

## Introduzione

# L'«umano, troppo umano» di Marie NDiaye

«Je pense depuis longtemps que toutes les familles sont folles, certaines légèrement et de manière invisible, destructrice et terrible. [...] Les enfances sont tout autant, il me semble, des enfers enfin quittés que des paradis perdus.»

Marie NDiaye<sup>1</sup>

Qualcosa d'inspiegabilmente arcaico aleggia nell'universo di Marie NDiaye, di solenne e perturbante al tempo stesso, al punto che i suoi commentatori più sensibili concordano nel sottolineare «la force et la beauté sauvage de ses livres»<sup>2</sup>. Inafferrabili, imperscrutabili, fantomatici. «Comment qualifier, en fait, ces récits qui franchissent si allègrement les frontières génériques et passent d'un réalisme précis à ce domaine étrange où se produisent événements inexplicables et surprenantes métamorphoses? Selon l'auteur, il n'y aurait dans son œuvre ni invention ni fa-

<sup>1</sup> Frédéric Ciriéz, *Marie NDiaye, interview: Territoires de l'étrange* (<http://www.fnac.com>Edito/Portrait.asp>).

<sup>2</sup> Christine Jérusalem, *Des larmes de sang au sang épuisé dans l'œuvre de Marie NDiaye (hoc est enim corpus meum)*, in *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, textes réunis par Andrew Asibong et Shirley Jordan, «Revue des Sciences Humaines», 1, 2009, p. 91.

brication: il s'agirait d'une exagération, d'une esthétisation [...]»<sup>3</sup>. Se pensiamo all'oscura, sorda inquietudine che non dà tregua a personaggi e lettori, oppure al gioco sottile tra dimensione reale e onirica delle vicende narrate, o ancora al modo straordinario in cui la scrittura resiste all'interpretazione moltiplicando i misteri da decifrare, risulta evidente che tutte le opere di NDiaye nascono all'insegna dell'opacità<sup>4</sup>. Fin dagli esordi, infatti, l'essenziale per la scrittrice sembra essere stato riuscire a garantire una certa inaccessibilità, indicibilità, invisibilità alle sue creature<sup>5</sup>.

Tuttavia, se si concepisce la critica letteraria come la ricerca di forme o strutture, di un sistema, una griglia o un codice di differenze quanto più possibile precise e sottili, di "sfumature" sempre più delicate, può apparire stimolante, a mio avviso, leggere *Niente di umano* di NDiaye<sup>6</sup> alla luce delle riflessioni contenute in due celebri saggi di René Girard – *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980 (2008) e *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987 (2002)<sup>7</sup> – in cui l'antropologo e critico letterario francese dimostra, con dovizia di esemplificazioni, l'esistenza di uno schema transculturale della violenza collettiva. Prima di entrare nel merito dell'analisi del testo di NDiaye, propongo quindi di rievocare i punti più salienti dell'indagine di Girard, che appare tuttora molto interessante anche da un punto di vista ermeneutico.

<sup>3</sup> Intervista a Marie NDiaye, in «Le Matricule des Anges», 76, settembre-ottobre 2006.

<sup>4</sup> Cfr. sia i saggi contenuti in *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre* cit., in cui la «stranezza» rappresenta il filo conduttore, nonché il motivo ispiratore, dell'intera raccolta, sia il primo capitolo del libro di Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, Paris, Textuel, 2008, pp. 9-23, intitolato per l'appunto *Étrangetés*.

<sup>5</sup> Cfr. Shirley Jordan, *Marie NDiaye: énigmes photographiques, albums éclatés*, in *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre* cit., p. 65.

<sup>6</sup> *Rien d'humain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.

<sup>7</sup> Nei suoi trent'anni di ricerca sul sacrificio, Girard ha analizzato un'ampia documentazione etnologica, antropologica e religioso-letteraria. Per un elenco esaustivo dei materiali usati, si veda Stefano Tomelleri, *René Girard. La matri-*

Fondandosi sul presupposto che i meccanismi fisiologici della violenza variano ben poco da un individuo all'altro, e perfino da una cultura all'altra<sup>8</sup>, l'autore sostiene il seguente assunto: fin dai primordi dell'umanità, il sacrificio polarizza sulla vittima designata quei germi di dissenso che sono sparsi ovunque all'interno della comunità. Li disperde proponendo un loro parziale appagamento, nel senso che tutte le tensioni interne, le rivalità, le reciproche velleità d'aggressione vengono opportunamente contenute, ordinate, canalizzate così da impedire alla violenza di diffondersi all'interno del gruppo, esplodere in maniera incontrollata e provocare danni irreparabili<sup>9</sup>. In altri termini, la società cerca di orientare su una vittima relativamente indifferente, una vittima "sacrificabile", una violenza che rischierebbe d'investire e contagiare i suoi stessi membri, coloro che intende proteggere a tutti i costi. Il sacrificio è dunque un atto sociale che riporta a una verità elementare, e forse per questo dirompente: la violenza insita nell'uomo.

Per Girard, tuttavia, il sacrificio è anche, e soprattutto, un atto religioso, dato che ai suoi occhi violenza e sacro sono inseparabili<sup>10</sup>. Anzi, la prima costituisce il vero cuore e l'anima segreta del secondo: il religioso primitivo addomestica la violenza, la regola e la incanala allo scopo di usarla contro ogni manifestazione di aggressività potenzialmente intollerabile. Perciò la violenza contro la vittima espiatoria risulta essere fondatrice nel senso che, ponendo fine al circolo vizioso della violenza, inaugura al tempo stesso un al-

*ce sociale della violenza*, Milano, Franco Angeli, 1996, pp. 135-143. Scelgo di citare la versione adelphiana dei testi di Girard così da poterne facilitare la comprensione e l'eventuale consultazione da parte di un lettore italiano interessato ad approfondire le problematiche trattate.

<sup>8</sup> Cfr. R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 2008, p. 14.

<sup>9</sup> L'unanimità che pacifica e riconcilia succede sempre al parossismo di una violenza che divide e devasta, in quanto queste sono soltanto le due facce opposte, e giustapposte, dell'esperienza primordiale.

<sup>10</sup> Cfr. Girard, *La violenza e il sacro* cit., p. 37.

tro circolo, quello del rito sacrificale che, nell'ottica dello studioso, coincide con quello della cultura, da cui discendono regole matrimoniali, divieti, tabù, cioè tutte quelle forme culturali in grado di conferire agli uomini la propria umanità<sup>11</sup>.

Nel panorama del sacrificio umano disegnato da Girard esiste un principio di selezione universale della vittima: deve somigliare a coloro di cui è il succedaneo, anche se la somiglianza non deve mai spingersi fino a una vera e propria assimilazione, né sfociare in una confusione catastrofica o inaugurare un altro ciclo di violenza per vendetta. Questo è il motivo per cui nelle società arcaiche venivano scelti individui esterni o marginali, impossibilitati a intessere con i membri della comunità relazioni analoghe a quelle che univano questi ultimi tra loro. A impedire alle future vittime d'integrarsi pienamente poteva essere ora la loro qualità di stranieri o nemici, ora l'età, ora la loro condizione servile<sup>12</sup>.

A questo proposito è interessante notare che i segni di "selezione vittimaria" non manifestano la differenza in seno al sistema, bensì fuori dal sistema: rappresentano la possibilità per il sistema di differenziarsi dalla propria differenza, cioè di non differenziarsi affatto, di cessare di esistere in quanto tale. E la differenza fuori dal sistema è terrificante, perché fa intravedere la verità del sistema stesso, la sua relatività, fragilità, mortalità<sup>13</sup>. Se ci si sofferma a riflettere, in qualsiasi parte del mondo il vocabolario dei pregiudizi etnici, nazionali, religiosi, ecc. esprime l'odio non per la differenza, bensì per la sua mancanza. Nell'altro non si vede un altro *nomos*, ma un'anomalia; non l'altra norma, ma l'anormalità. Contrariamente a quanto viene ripetuto spes-

<sup>11</sup> Ivi, p. 135.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 27-28.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 42-43.

so oggi, non è mai la differenza a ossessionare i persecutori, bensì il suo indicibile contrario, l'indifferenziazione<sup>14</sup>.

A questo punto della trattazione Girard sottolinea un passaggio fondamentale: se l'istituzione sacrificale ha sempre svolto un ruolo essenziale nel mantenere in vita le comunità umane, questo è avvenuto perché una sorta di misconoscimento delle procedure "criminosi" alla base del suo essere l'ha sempre protetta. L'operazione sacrificale presuppone dunque un mascheramento, una minimizzazione<sup>15</sup>. Il meccanismo della vittima espiatoria ha il compito di dissimulare agli uomini la verità della loro violenza; il transfert collettivo che nasce dall'unanimità violenta deve privarli di un sapere scabroso con cui nessun essere umano riuscirebbe a convivere. Si tratta, in definitiva, di espellere la verità della violenza propria dell'uomo, il sapere della violenza passata che, qualora non venisse scaricata su un unico "colpevole", rischierebbe di avvelenare sia il presente sia il futuro.

Ciononostante, alla forza di occultamento di cui si nutre la nostra cultura si accompagna anche una forza opposta, che tende alla rivelazione della menzogna immemorabile. È la Bibbia a darle voce, afferma Girard, cioè l'unione dell'Antico e del Nuovo Testamento. «I Vangeli, è un fatto, gravitano intorno alla Passione di Cristo, ossia intorno allo stesso dramma che è presente in tutte le mitologie del mondo», quello dell'innocente perseguitato, del martire-testimone di una morte violenta<sup>16</sup>. Va perciò sfatata

<sup>14</sup> È stato Claude Lévi-Strauss a scoprire per primo l'unità di numerosi inizi mitici ricorrendo al termine "indifferenziato".

<sup>15</sup> Cfr. Girard, *La violenza e il sacro* cit., p. 21.

<sup>16</sup> R. Girard, *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 2002, p. 164. Gli etnologi, scrive inoltre l'autore, hanno perfettamente ragione quando sostengono che i Vangeli trattano dello stesso evento dei miti, di quell'assassinio fondatore presente nel cuore stesso di ogni mitologia, e così pure quando sostengono che i miti più simili ai Vangeli sono proprio i più primitivi, perché gli unici, in genere, a parlare esplicitamente di questo assassinio. I miti più evoluti, invece, quando non l'hanno trasfigurato, l'hanno cancellato accuratamente (ivi, p. 200).

l'idea falsamente cristiana che vede nella Passione un evento unico sotto la dimensione malefica, perché invece si tratta di un evento unico soltanto sotto la dimensione rivelatrice, demistificatoria. In questo senso si può parlare persino di una “riabilitazione biblica delle vittime”: il cristianesimo restituisce alla vittima la propria umanità e rivela l'arbitrarietà della violenza che la investe. Così, grazie al cristianesimo, il meccanismo del capro espiatorio viene illuminato da una luce potente, denunciato pubblicamente e, in definitiva, reso caduco e inoperante. Perciò la critica della religiosità violenta è il messaggio stesso della rivelazione evangelica: la trasformazione è a senso unico e tende a cancellare progressivamente le tracce dell'esperienza fondativa, rendendo sempre più inaccessibile la verità della violenza<sup>17</sup>. «Noi», scrive Girard, «siamo la prima grande civiltà che si è sbarazzata completamente del sacrificio»<sup>18</sup>, al punto che è legittimo parlare di un affievolimento storico e moderno dell'“effetto capro espiatorio”, di un suo palese decadimento. Questa costruzione mitico-religiosa sussiste ormai nei testi soltanto come ambigua sopravvivenza di una rappresentazione persecutoria, come forma simbolica residuale, trasfigurata e stilizzata, ridotta alla sua espressione più semplice, sintetica, quasi inerte, benché ancora significativa.

Alla luce di queste considerazioni, va da sé che esaminare un'opera letteraria nella prospettiva del meccanismo della vittima espiatoria, considerare la letteratura in termini di violenza intestina, equivale a interrogarsi su quanto il testo omette più che racconta<sup>19</sup>. Nella letteratura occidentale moderna, infatti, quello del capro espiatorio non è mai un tema vero e proprio, come per i racconti mitico-arcaici,

<sup>17</sup> Cfr. Girard, *La violenza e il sacro* cit., p. 316.

<sup>18</sup> René Girard, *Il sacrificio*, edizione italiana a cura di Pierpaolo Antonello, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004, p. 13.

<sup>19</sup> Cfr. Girard, *La violenza e il sacro* cit., p. 285

bensì un meccanismo strutturante nascosto, assente dal testo, quasi introvabile, mai nominato in quanto tale: un complesso di elementi interrelati da cui scaturiscono diversi stereotipi persecutori. Non un tema dunque, o un motivo, bensì un principio strutturante del/nel testo. Nel caso di *Niente di umano*, per esempio, che a mio avviso è interamente improntato a uno schema testuale di questo genere, il sacrificio, come vedremo, è spesso evocato<sup>20</sup>, adombrato<sup>21</sup>, persino attuato<sup>22</sup>, ma mai esplicitato.

In definitiva, se esiste sempre un mistero nel sacrificio, è compito della critica indagarlo, delucidarlo, soprattutto laddove questo compare come asse portante e caratterizzante di un'opera, come quella di NDiaye, che da anni individua nella «famille en désordre»<sup>23</sup> il proprio soggetto d'elezione. Tale «site identitaire primordial»<sup>24</sup>, embrione di ogni comunità umana, cellula di base della società, è il luogo da cui sembrano trarre origine tutte le sue storie e creature di carta.

Prima di approfondire l'indagine in questa direzione, però, forse è opportuno fornire al lettore qualche elemento utile alla comprensione della vicenda narrata/rappresentata: due donne, Bella e Djamila, si contendono un appartamento sotto gli occhi di un uomo, Ignace, compagno

<sup>20</sup> Nel raccontare a Ignace la vita passata di Djamila, Bella rivela: «[...] Tutti se la sono fottuta a sangue. [...] è un dato di fatto: fino a lasciarla per terra esangue» (*infra*, p. 5).

<sup>21</sup> In questo caso potrebbe trattarsi persino di un doppio sacrificio, sia di Bella che dei suoi figli: «BELLA – [...] Torno e non ho più un lavoro né soldi né famiglia [...] né un paese, o quasi, visto che i miei stessi figli sono piccoli stranieri disagiati [...]» (*infra*, p. 25).

<sup>22</sup> Si veda l'ultima scena dell'opera, in cui Bella impedisce a Ignace di entrare in casa propria: «BELLA – Le sono grata per tutto questo suo amore offerto in cambio di niente. Allora cerchi di perdonarmi. Non la lascerò entrare» (*infra*, p. 47).

<sup>23</sup> Cfr. Andrew Asibong, Shirley Jordan, *Préface a Marie NDiaye: l'étrange-té à l'œuvre* cit., p. 10.

<sup>24</sup> A questo proposito si veda Dominique Rabaté, *Où est ma famille?*, in Id., *Marie NDiaye* cit., pp. 24-41.

e vicino di casa di Djamilia. Dopo aver vissuto cinque anni in America, Bella ha deciso di divorziare dal marito violento per tornare a vivere in Europa insieme ai tre figli piccoli. Appena giunta a casa, lotta con accanimento per rientrare in possesso di un appartamento signorile che ha prestato anni addietro a Djamilia, perché la sua «fedele e adorabile» amica lo occupasse in sua assenza. Le due donne si conoscono fin dalla più tenera età e, di fatto, sono cresciute insieme: il padre di Bella, un ricco borghese, ha “adottato” la piccola Djamilia, figlia di un inserviente tutt’affare, dandole l’opportunità di ricevere un’educazione raffinata e di condurre una vita agiata. Ciononostante Djamilia, che nel frattempo è diventata una donna di successo, nonché madre di una “strana” bambina<sup>25</sup>, non ha alcuna intenzione di cedere l’appartamento alla legittima proprietaria. Un’oscura rivalità la unisce e la oppone a Bella; le due amiche rievocano spesso il loro passato comune, punteggiato di esperienze tanto esaltanti (le vacanze all’estero, gli alberghi di lusso, i ricevimenti sontuosi, le cavalcate nel parco) quanto terribili (il padre e i fratelli di Bella hanno abusato spesso di Djamilia, in tutti i sensi e soprattutto sessualmente). Strane dinamiche, apparentemente contraddittorie, s’innescano perciò tra i personaggi – che sono spesso in scena due alla volta, solidali (si veda la complicità che lega Djamilia a Ignace in tutta la prima parte dell’opera<sup>26</sup>), oppure ostili (si pensi al conflitto che mina a poco a poco la solidità della coppia<sup>27</sup>) – dando vita a una serie di relazioni mutevoli in grado di trasformare impercettibilmente le confi-

<sup>25</sup> «IGNACE – Quella bambina non è una zavorra per Djamilia. Ne stringe saldamente in mano il filo perché non voli via. [...] È come una piuma d’oca, mi ha detto la madre, un sospiro» (*infra*, p. 13).

<sup>26</sup> «IGNACE – No! Mi sono alleato con Djamilia contro di lei e i suoi piccoli americani. È lei che va espulsa, schiacciata, derisa. [...]» (*infra*, p. 33).

<sup>27</sup> «DJAMILIA – Ignace! Tu t’interessi! Ti preoccupi per lei!

IGNACE – Hai lasciato che suo padre salisse di corsa fino a casa tua, impaziente di arrivare lassù. [...]» (*infra*, p. 37).



gurazioni in atto fino a farle sfociare nella presa di posizione finale, anche di tipo spaziale: l'occupazione dell'appartamento di Ignace<sup>28</sup>. Nell'epilogo le due donne sembrano ritrovare un'intesa, per quanto fondata su un rapporto di forze a sfondo prevalentemente classista, o postcoloniale, contro il "terzo incomodo", il personaggio maschile, che viene così espropriato ed estromesso dall'interazione, letteralmente ostracizzato. Ancora una volta, «l'univers ndiayien, toujours trop à l'étroit, [est] perçu à l'échelle d'un aquarium ambiant, asphyxiant et délirant»<sup>29</sup>, di un *huis clos* in cui si gioca una partita la cui importanza va ben oltre il destino dei singoli personaggi. Perché se è vero che nei secoli gli uomini si sono allontanati dalla violenza primigenia tanto da perderla di vista, essi non hanno mai rotto con il bisogno insopprimibile, profondo, di farvi talvolta ricorso...

### *La violenza è padre e re di ogni cosa (Eraclito)*

Cominciamo da un dato: il simbolismo legato ai nomi dei personaggi, in ordine di apparizione. Bella appare quasi come una tautologia, dal momento che reca in sé l'idea della bellezza, cui man mano si aggiungono, nel corso della *pièce*, ricchezza, raffinatezza, delicatezza, anche di lineamenti e fattezze fisiche. Insomma, è una sorta di allegoria stereotipata della donna occidentale bianca e dominante, della "padrona" e quindi, nell'ottica dell'ex "serva" antagonista, anche di chi si è macchiato di una colpa gravissima e merita una condanna senz'appello:

<sup>28</sup> Accolta da Ignace in casa propria, Bella per tutta risposta lo mette alla porta e decide di lavorare alle dipendenze di Djamila, come collaboratrice domestica, nell'appartamento che le spetta di diritto.

<sup>29</sup> Marie-Claire Barnet, *Vers l'errance de Marie NDiaye*, in *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre* cit., p. 165.

IGNACE – [...] Lei si chiama Bella e i suoi lineamenti sono disegnati alla perfezione, quanto indossa ha stile, le sue scarpe sono logora ma costose. Lei stessa è logora, sciupata, ma tutta la sua persona emana ancora a sua insaputa l'odore dei soldi (*infra*, p. 15).

DJAMILA – No, no e poi no. Non puoi essere amica di una ragazza infinitamente più ricca di te. Lei deve ripugnantarti, disgustarti, devi prenderti gioco di lei, ridere di lei (*infra*, p. 15).

L'etimologia di Ignace, invece, è più ambigua: in alcuni dizionari antroponimici il suo nome deriva dal greco *Ignatios* e significa “figlio”; in altri proviene dall'antico gentilizio latino di origine etrusca *Egnatius*, poi diventato nome di persona, *Ignatius*, con un'etimologia che rimanda a *Ignis*, “fuoco”, e richiama alla mente la figura di uno dei santi più importanti del cattolicesimo, Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù. Tali elementi, come vedremo, al pari di nuclei semantici quiescenti, acquisiranno senso soltanto nel finale dell'opera.

Djamila, infine, deriva dall'arabo *Al Jamil*, che designa uno degli attributi di Allah con il significato di “bellissima”. Perciò la scelta di tale nome non sembra dettata tanto dalla sua affinità occulta con quello del primo personaggio femminile, bensì dalla volontà manifesta di suggerire la condizione subalterna di chi lo porta, insieme alla sua irrimediabile *étrangeté* (in francese questo termine è particolarmente efficace perché, grazie alla sua doppia accezione, evoca al tempo stesso la figura di uno straniero-estraneo e di uno strano-sconosciuto). D'altro canto l'autrice, lungi dallo stemperare le differenze tra i personaggi, a cominciare da un forte divario socio-economico che prelude a un abisso esistenziale, le accentua e sottolinea a più riprese, quasi fossero il fondamento e il *leitmotiv* più pregnante della storia:

BELLA – [...] Se sapesse com'era profonda la sua tenerezza per me, e sincera la sensazione che ho sempre provato [...] di dover ve-

gliare su di lei, su quella piccola graziosa Djamila che non aveva mosso i primi passi nella vita con i vantaggi di cui io invece avevo la fortuna di disporre a piene mani grazie a una famiglia poco numerosa, e per di più benestante e intelligente. [...] La vita non l'ha vizziata, onorata, coccolata. La vita ha privilegiato me, non Djamila (*infra*, p. 5).

Non a caso tali opposizioni si tingono man mano di forti coloriture morali, di connotazioni assiologiche e giuridiche calibrate al millimetro, trasformandosi in una specie di compendio dei pregiudizi oggi più diffusi riguardo agli immigrati non-cattolici e non-europei, in primo luogo di colore e africani<sup>30</sup>:

BELLA – Djamila [...] non è cresciuta nell'oro e nelle cerimonie come me. Lei è cresciuta nell'ossessione del sesso, nella mancanza di dominio di sé e nell'ignoranza di ogni legge. [...] (*infra*, p. 9).

BELLA – Le rimangono certi istinti, dopo aver trascorso i primi dodici o tredici anni nella sua deplorabile famiglia mentre io crescevo nella delicatezza (*infra*, p. 33).

Tuttavia, al di là delle suggestioni legate all'etimologia dei loro nomi, l'importante è che i due personaggi femminili appaiano uniti da un rapporto molto particolare, profondo e ambiguo al tempo stesso: apparentemente l'una l'opposto dell'altra, per nascita e caratteristiche iniziali, Bella e Djamila di fatto sono molto simili, hanno la stessa età (cfr. p. 21), più che amiche sembrano sorelle<sup>31</sup>, e per giunta si presentano come le due facce speculari (solare/lunare, chiara/scura) di un'unica figura bifronte, gemella-

<sup>30</sup> Sulla questione complessa dei rapporti della scrittrice con le proprie origini meticce (NDiaye è di padre senegalese e madre francese), la "négritude" e la "letteratura francofona", rinviamo a Claire Ducorneau, *Entre noir et blanc. Le traitement littéraire de la couleur de peau dans «Rosie Carpe» et «Papa doit manger»*, in Marie NDiaye: *l'étrangeté à l'œuvre* cit., pp. 101-117.

<sup>31</sup> «BELLA – Io e te dobbiamo essere unite come due orfane da uno strano passato comune» (*infra*, p. 25).

re, simbiotica, una divinità muliebre capace di odio e amore, una sorta di Grande Madre. È noto, d'altro canto, che per NDiaye il gesto di amicizia è sempre contraddistinto da pulsioni contrastanti e ambivalenze: «Elle semble fascinée par toute nuance passionnelle et perverse qui se cache au cœur de l'amitié proclamée. Il y a une dynamique en particulier vers laquelle ses nombreux écrits retournent sans cesse: l'amitié entre deux êtres du même sexe (et souvent du même âge), amitié qui se définit presque exclusivement par l'inégalité indicible des deux ami(e)s, inégalité qui, parfois, frôle une sorte d'esclavage choisi, amour platonique aux allures sado-masochistes»<sup>32</sup>.

Ora, se è vero, come scrive Girard, che nell'Antico Testamento, e nei miti fondatori o nelle tragedie greche, i fratelli sono quasi sempre nemici, rivali in perenne conflitto tra loro, la violenza che sembrano fatalmente chiamati a esercitare l'uno contro l'altro può disperdersi soltanto scaricandosi su terzi<sup>33</sup>. Questo perché il desiderio è essenzialmente mimetico, ricalcato su un desiderio-modello (due desideri che convergono sullo stesso oggetto si ostacolano a vicenda), tanto quanto la violenza, intrinsecamente capace di straordinari effetti mimetici (qualsiasi mimesi incentrata sul desiderio sfocia automaticamente nel conflitto). Ancora una volta la configurazione triangolare trova la sua ragion d'essere più vera e profonda: «il mimetismo è la fonte primaria di ciò che lacera gli uomini, dei loro desideri, delle loro rivalità, dei loro malintesi tragici e grotteschi, di conseguenza fonte di ogni disordine, ma anche di ogni ordine grazie all'intermediazione dei capri espiatori, vittime spontaneamente riconciliatrici perché uniscono contro se

<sup>32</sup> Andrew Asibong, *Tou(te)s mes ami(e)s: le problème de l'amitié chez Marie NDiaye*, in *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre* cit., p. 142.

<sup>33</sup> Tra due gemelli tutto è sempre uguale; vi è conflitto perché vi è concorso, concorrenza, rivalità (cfr. Girard, *Il capro espiatorio* cit., p. 148). Anche il racconto mitico si presenta talvolta all'interno di una specie di gara, o competizione quasi sportiva o bellicosa, che evoca le rivalità della crisi sacrificale.

stesse, in un parossismo finale sempre mimetico ma unanime, coloro che gli effetti mimetici precedenti e meno estremi avevano spinto gli uni contro gli altri»<sup>34</sup>. La vittima espiatoria “simboleggia” quindi il passaggio dalla violenza reciproca e distruttrice all’unanimità fondatrice<sup>35</sup>.

Cosa innesca questo meccanismo fatale di cui ho tentato finora d’illustrare valenza e coerenza? L’eclissi del culturale, la sua indifferenziazione<sup>36</sup>. Nelle società mitico-arcaiche analizzate da Girard, ordine, pace e fecondità si fondano sulle differenze culturali. La loro perdita provoca rivalità folli, lotte a oltranza tra uomini di una stessa famiglia o di una stessa collettività. Perciò la crisi sacrificale è da definirsi come crisi delle differenze, cioè dell’ordine culturale nel suo insieme. Questo ordine, infatti, non è altro che un sistema organizzato di differenze; gli scarti differenziali conferiscono agli individui l’“identità”, ciò che permette loro di situarsi gli uni rispetto agli altri<sup>37</sup>. E se ogni violenza comporta perdita di differenza, ogni perdita di differenza comporta, per converso, violenza. Il parricidio, per esempio, è l’instaurazione della reciprocità violenta tra padre e figlio, la riduzione del rapporto paterno alla “fraternità” conflittuale. Anche l’incesto è violenza, violenza estrema, e di conseguenza distruzione estrema della differenza, distruzione dell’altra differenza principale in seno alla famiglia, la differenza rispetto alla figura materna.

Non è un caso se la tragedia antica parla sempre della distruzione di un ordine culturale in relazione alla reciprocità violenta dei due protagonisti-antagonisti. Se volessimo definire l’arte tragica con una sola frase, andrebbe menzionato un unico fattore: l’opposizione di alcuni elementi

<sup>34</sup> Girard, *Il capro espiatorio* cit., p. 257.

<sup>35</sup> Tale schema di trasgressione e salvezza è familiare a tanti studiosi e si ritrova in un numero infinito di racconti mitologici e folkloristici, di fiabe, leggende, e persino opere letterarie (cfr. Girard, *La violenza e il sacro* cit., p. 127).

<sup>36</sup> Cfr. Girard, *Il capro espiatorio* cit., p. 32.

<sup>37</sup> Cfr. Girard, *La violenza e il sacro* cit., p. 76.

simmetrici. Non c'è aspetto della vicenda, della forma, della lingua tragica in cui tale simmetria non sia essenziale. Persino la comparsa del terzo personaggio non costituisce un apporto decisivo, se non nell'ottica del "capro espiatorio"<sup>38</sup>. Ecco perché il punto di vista psicologico, in senso strettamente letterario e tradizionale, rischia di falsare la lettura di un'opera di questo genere. I poeti tragici mostrano personaggi alle prese con una logica della violenza il cui funzionamento è così implacabile da non offrire appigli al benché minimo giudizio di valore, da non permettere alcuna distinzione tra "buoni" e "cattivi"<sup>39</sup>. Lungi dall'essere fortemente individualizzati, questi eroi appaiono piuttosto come pedine di un gioco più grande di loro, riguardante il destino della *polis*. Anche nella *pièce* di NDiaye, immersa com'è in un'aura vagamente tragica, i personaggi non ricordano individui a sé stanti, dotati di un corpo e di una psiche, bensì "posizioni" e "relazioni" ben definite, ruoli simbolici opportunamente individuati e circoscritti, spesso contrastanti<sup>40</sup>, come in uno schema astratto, in una dimostrazione filosofico-matematica... o in un film di Lars von Trier (*Dogville*, per esempio, del 2003, in cui spiccano le numerose, invisibili compartimentazioni che regolano i rapporti tra gli abitanti del villaggio e la "forestiera").

*Niente di umano* pullula di riferimenti a una sorta di sovversione dell'ordine culturale tradizionale, parla di norme violate che esigono sanzioni da parte di istanze superiori. Basti pensare ai numerosi accenni alle abitudini sessuali poco ortodosse praticate dai membri della famiglia al

<sup>38</sup> Ivi, p. 70.

<sup>39</sup> Ivi, p. 74.

<sup>40</sup> È stato notato quanto le opere di NDiaye siano attraversate da continue opposizioni: «pur/impur; légitime/illégitime; beau/laid; cartésien/fantastique; désirable/abject; acceptable/monstrueux; orthodoxe/marginal» (cfr. Lydie Moudileno, *L'excellent français de Marie NDiaye*, in *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre* cit., p. 32).

centro della storia (pratiche spesso segnalate nel testo dall'inattesa comparsa del carattere corsivo, segno dell'insorgenza di una voce interiore di denuncia, dell'affiorare incontrollato del rimosso), o alle relative "punizioni" e impunità:

BELLA – [...] La mia famiglia è scomparsa, dispersa in una quantità di luoghi a me sconosciuti. La nostra casa è stata venduta. I miei genitori hanno subito dei rovesci di fortuna, i miei fratelli se ne sono andati chissà dove. Hanno approfittato ben bene di Djamilà all'epoca. E loro, sono puniti? È mai possibile una cosa del genere? Farsi Djamilà! [...] (*infra*, p. 11).

BELLA – [...] Com'eri ingenua, inesperta *non bella ma fottuta senza pericolo* (*infra*, p. 25).

BELLA – [...] *dietro quel corpicino quel tuo corpo piccolo e laborioso, già dietro quel corpo, chi poteva mai giacere [...]?* (*infra*, p. 27).

BELLA – [...] Il mio magnifico padre montava Djamilà come fosse il suo cavalluccio arabo preferito. No, no, ha insegnato ad andare a cavallo a Djamilà e un giorno le ha regalato mio fratello cavallo (*infra*, p. 33).

Tutti i crimini evocati nell'opera – stupri, incesti, promiscuità, usurpazioni, sopraffazioni, prevaricazioni... – trasgrediscono antichi divieti<sup>41</sup> e appaiono pericolosamente "indifferenziatori", in quanto colpiscono la comunità umana direttamente al cuore o alla testa ingenerando pericolo di Caos. Tra i più terrificanti merita una menzione particolare il "parto mostruoso" (e forse incestuoso visto che, molto probabilmente, il padre della figlia di Djamilà è il padre di Bella, e non Ignace), fenomeno che mette ancora

<sup>41</sup> Secondo Girard, i divieti altro non sono se non la violenza stessa, tutta la violenza di una crisi anteriore, letteralmente pietrificata: muraglia ovunque innalzata contro il ritorno di quello che fu (cfr. Girard, *La violenza e il sacro* cit., p. 301). Essi rivestono una funzione primordiale: creano al centro delle comunità umane una zona protetta, un minimo di non-violenza assolutamente indispensabile al mantenimento dell'umanità dell'uomo.

una volta l'accento su uno sdoppiamento informe, una sinistra ripetizione del Medesimo, una mescolanza impura, un'ennesima declinazione della figura del doppio, sebbene in chiave orrido-fantastica, come in quei racconti per bambini tanto cari a NDiaye<sup>42</sup>, oppure in un'ottica psicanalitica, in cui il mostro potrebbe rappresentare l'estrinsecazione di una colpa, l'incarnazione di un inconscio profondamente turbato, l'icona della crudeltà umana...

Per di più, a ben vedere, nell'opera è riscontrabile un lento, simmetrico "trascolorare" dei ruoli sessuali tradizionali, ovvero un avvicinamento del maschile al femminile e viceversa, per approssimazione, come in un *chassé-croisé*. Se prendiamo come termine di paragone quella serie di luoghi comuni sul "genere" ancora molto diffusi nella nostra società, Ignace è interessato da un processo di vera e propria "femminilizzazione": la sua capacità di accogliere l'altro e di amarlo per/nella la sua alterità, la sua permeabilità alla sofferenza, il suo atteggiamento compassionevole nei confronti della miseria umana lo portano a patire gli effetti imprevisi, perversi, della rivalità in atto, ovvero a "perdere" la partita; Bella e Djamila, invece, che subiscono un processo di progressiva "virilizzazione", già a metà dell'opera si avviano con passo deciso verso la "vittoria" finale, vale a dire la mutua soddisfazione di una serie di brame ed esigenze, anche piuttosto equivoche, a scapito della vittima designata. Incapaci di «tendre l'oreille à la souffrance d'autrui»<sup>43</sup>, ad assolvere fino in fondo a tale compito etico, le due complici richiamano alla mente immagini forti di cannibalismo e vampirismo femminile<sup>44</sup>. In parti-

<sup>42</sup> Oltre a includere numerosi libri per ragazzi, la stessa produzione narrativa e teatrale di NDiaye «est nourrie de contes dont elle laisse parfois entrevoir la trame et les motifs» (cfr. Christiane Connan-Pintado, *L'univers étrange et familier de Marie Ndiaye: trois paraboles à l'usage des enfants*, in Marie NDiaye: *l'étrangeté à l'œuvre* cit., p. 43).

<sup>43</sup> Cfr. Dominique Rabaté, «*Qui peut l'entendre? Qui peut savoir?*», in Marie NDiaye: *l'étrangeté à l'œuvre* cit., p. 100.

<sup>44</sup> Cfr. Jérusalem, *Des larmes de sang au sang* cit., p. 88. Nello stesso articolo



colare Bella, salvatasi a suo tempo grazie a un “sacrificio sostitutivo”, con l’espulsione di Ignace e il beneplacito di Djamila riesce a tramutarsi sotto i nostri occhi in restauratrice di quell’ordine paradossale (i rapporti di potere che regolano l’interazione tra gli esseri umani, la dialettica servo-padrone) che i crimini commessi dai suoi hanno contribuito a infrangere:

BELLA – [...] Sei la mia amica, ti hanno presa per evitare di prendere me, fottuta per astenersi dal fottere me, va’, sei la mia amica. Era preferibile, era meno grave che toccasse a te piuttosto che a me, noi ti dobbiamo molto. Sei la mia amica (*infra*, p. 43).

Così, per saldare l’antico debito e controbilanciare la violenza originaria, non le resta che ricorrere a una violenza paragonabile alla prima e invocare perdono per il terribile gesto con cui chiuderà temporaneamente il cerchio. Sì, perché ecco già farsi avanti l’agnello sacrificale, Ignace, l’uomo giusto: un estraneo<sup>45</sup>, l’ignaro “figlio” seminnocente<sup>46</sup> di una coppia di *femmes fatales* paurosamente a immagine e somiglianza di ciascuno di noi.

lo la studiosa analizza anche una serie di immagini degradate, “carnevalizzate” di certi dogmi e figure chiave della religione cattolica che la inducono a parlare di una vera e propria «extraordinaire réécriture de l’intertexte biblique chez l’écrivain».

<sup>45</sup> «BELLA – Lei, un estraneo, il vicino, è il primo e il solo che mi abbia accolta» (cfr. *infra*, p. 11).

<sup>46</sup> Benché Ignace, come un novello Gesù Cristo, sia l’incarnazione dell’amore e, più in generale, della generosità nei confronti del prossimo, le motivazioni che lo spingono a provare buoni sentimenti sono piuttosto ambigue e meno nobili di quanto appaiano a prima vista. Egli stesso, infatti, verso la fine, confessa a Bella che lo incalza di domande sui suoi rapporti con la figlia di Djamila: «Ma io mi annoio! Cos’è la mia vita? Sono solo, esco per lavorare, poi torno a casa, e sono solo. Nessuno ha bisogno di me. Mi si stringe il cuore, sono cupo. Perché quella donna, Djamila, non mi ama, e l’anno scorso mia madre è morta. Cosa vuole che faccia della mia vita? Allora dico: quella bambina è mia figlia» (cfr. *infra*, p. 31).

«Niente di umano»: un titolo antifrastico

«Toutes les pièces de Marie NDiaye s'organisent autour d'un seuil»<sup>47</sup>. Esplorando, infatti, quella zona indistinta, quel *terrain vague*, che separa l'umano dal disumano (selvaggio, bestiale, mostruoso, soprannaturale...), ogni volta la scrittrice riesce a far capire, sentire, quanto sia sottile lo strato di civiltà borghese che ci ricopre. Peraltro, la scelta del genere teatrale per questo tipo di argomenti non è casuale né ininfluente: il teatro, rispetto al romanzo, ha il vantaggio di presentare una schematizzazione più chiara dell'intreccio, uno scontro più diretto tra i personaggi, e quindi riesce forse a mettere a nudo con maggiore efficacia gli ingranaggi di cui si compone il meccanismo testuale<sup>48</sup>. NDiaye stessa afferma in un'intervista che «il y a beaucoup d'indications dont on peut se passer [au théâtre]. Seule la substantifique moelle est nécessaire»<sup>49</sup>, il diagramma, l'*épure*. Perciò, sulla scorta di quanto rivelatoci da Girard, è possibile affermare che il nucleo profondo del dramma da lei inscenato in *Niente di umano*, come in molte altre sue opere, se non in tutte, riguarda la natura umana e la struttura sociale. NDiaye, però, nel focalizzare la sua attenzione sui meccanismi della violenza collettiva, rivela ai propri contemporanei qualcosa di terribile, che non lascia speranze. A differenza di quanto avveniva negli antichi miti e riti, infatti, nelle società attuali (qui rappresentate dall'in-

<sup>47</sup> Christophe Meurée, *Au diable le sujet: le concave et le convexe dans le théâtre de Marie NDiaye*, in *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre* cit., p. 122. A riprova di quanto sia centrale il tema della soglia, del confine metaforico, nella produzione di NDiaye, la regista dell'allestimento di *Niente di umano* per il Teatro Kismet Opera di Bari, Teresa Ludovico, il 23 aprile 2009 ha fatto tracciare a Bella, all'inizio dello spettacolo, alcune linee di separazione sul palcoscenico, così da delimitare perfettamente gli spazi abitati dai tre personaggi e trasformarli in postazioni "belliche".

<sup>48</sup> Cfr. Dominique Rabaté, *Le théâtre: économie des relations (in)humaines*, in *Id.*, *Marie NDiaye* cit., pp. 42-54.

<sup>49</sup> Marie-Laure Delorme, *Marie NDiaye: sur et contre le réel*, in «Le Magazine littéraire», 429, marzo 2004, p. 77.

treccio di relazioni crudeli tra Bella, Djamila e Ignace, tanto in una prospettiva storica quanto in un'ottica sincronica), lo schema sacrificale sembra aver perso la sua funzione salvifica primigenia. Serializzato e banalizzato, ripetuto e scardinato, appare ormai come una forma residuale, senza incidenza alcuna, senza più presa, sulla "liquidità" in cui trascorre il nostro presente. Un guscio vuoto a memento della nostra dilagante disumanità.

Ida Porfido