

Tragedia e delirio a Montevideo: il teatro di Copi

Stefano Casi

I due amanti assassini e cannibali, come Macbeth e consorte in corsa cruenta e spietata contro l'ordine costituito e alla conquista del potere, sono visitati dalle anime dell'oltretomba, che li mettono in guardia: lei è turbata, rósa dai rimorsi come Lady Macbeth, mentre lui fronteggia impavido perfino lo spettro della madre. Infine anche lei, preso coraggio, lancia una sfida alla morte, affermando una orgogliosa diversità come freak circense. Ma lui la redarguisce:

Querida, no hablés de circo,
que estamo' en plena tragedia
(Cara, non parlar di circo, che siamo in piena tragedia). (Copi
1995: 90-91).

A parlare è Cachafaz, protagonista dell'omonimo testo teatrale, scritto da Copi attorno al 1981. *Circo* e *tragedia* sono presentati come ambientazioni e narrazioni contrapposte, che si escludono a vicenda, ma solo apparentemente. L'enunciazione, infatti, suggerisce la loro intercambiabilità, se non addirittura identità: la stessa situazione, che li vede combattere verbalmente con le anime dell'aldilà, è infatti leggibile, a seconda dell'interpretazione, come circo o come tragedia. Come nell'intero corpus copiano, ogni situazione e ogni identità consente letture diverse, spesso contrapposte, non tanto per una elementare questione di ambiguità, quanto per una condizione di continua trasformazione, che rende liquido ciò che si dovrebbe poter dare per scontato, a partire dalla realtà e dall'identità.

L'opera di Copi, scrittore, drammaturgo, disegnatore e performer di origine argentina, operante a Parigi tra il 1964 e il 1987 (anno della sua morte all'età di 48 anni), non è rassicurante. Non solo suggerisce graffianti e dolenti visioni del tempo presente, rappresentate attraverso un filtro continuamente oscillante tra comicità e *grand guignol*, umorismo e parodia, ma impedisce di fare affidamento sui consueti capisaldi di qualsiasi narrazione tradizionale, come – appunto – l'univocità dell'azione e l'identità unica del personaggio. Con il risultato di un costante relativismo, ben immerso in un delirio lisergico e sempre a un bilico dall'arbitrarietà. In particolare, il suo teatro è

un teatro dove si muore spesso, magari in torbidi delitti e fra atroci torture, eppure nessuno sembra mai morire veramente. È un teatro dove si aggirano madri di sesso maschile, transgender che se la fanno con animali, astron aute che esplodono e implodono, topi che dialogano con fantasmi, lesbiche che se la fanno con uomini gay e partoriscono nuovi gesù bambino, malati di Aids da operetta, madri drogate che massacrano i loro piccoli, gangsters gemelle pronte a trucidarsi senza fine, inondazioni e cataclismi apocalittici... e si ride tanto. (Casi 2008: 12)

Il personaggio tradizionale lascia il posto a figure dall'identità esplosa e cangiante, spesso transgender, non raramente vivi e morti al tempo stesso, animali o umani o altro ancora, immersi in una fluidità ontologica che sembra negare la leggibilità della realtà e, al tempo stesso, nega la sua stessa negazione.

La «tragedia barbara» *Cachafaz* è ambientata in un *conventillo*, una poverissima borgata di Montevideo. Qui furoreggia Cachafaz, un *compadrito*, tipica figura di bullo malavitoso, che sogna l'emancipazione e il successo grazie alla creazione di un nuovo tango. Non a caso, il suo nome coincide con il soprannome del primo leggendario ballerino di tango del secolo scorso, Ovidio José Blanquet (Barbérís 2006: 103). Con la sua compagna, la transgender Raulito¹, Cachafaz vive di piccoli

¹ In questo caso, come ricorda Franco Quadri (Copi 1995: 12), il nome fa riferimento a quello di una popolare tifosa della squadra di calcio bonaerense

espedienti di microscopica criminalità, come il furto di una salsiccia. Ma ben presto il bellimbusto diventa serial killer di poliziotti, che vengono uccisi, affettati e poi arrostiti o insaccati per risolvere il problema della fame atavica del vicinato, finché la coppia non è sopraffatta durante un blitz della polizia. La trama e i dialoghi rivelano un circo grottesco e delirante, a tratti splatter, da cui il protagonista si sottrae, come s'è visto, reclamando per sé e per ciò che sta accadendo un'altra chiave di lettura: la tragedia. Non semplicemente nell'accezione estesa e popolare del termine, cioè una cornice di sangue, ma proprio in quella tecnica e soprattutto ideale.

Il sottotitolo stesso di *Cachafaz* lo dichiara senza ambiguità: «Tragedia barbara in due atti e in versi». La scrittura in versi rimanda non solo alla tragedia, ma anche al *gauchesco*, il genere letterario argentino imperniato sulla figura del gaucho come rustico eroe popolare, con cui *Cachafaz* condivide l'uso dell'ottonario. Il riferimento al *gauchesco* è quasi d'obbligo per Copi, che dalla sua patria era lontano da quasi vent'anni, in esilio, e che ritornava a scrivere nella sua «langue maternelle», lo spagnolo (più correttamente, il lunfardo, l'impasto linguistico bonearense più popolare), dopo anni di scrittura in francese, la «langue maîtresse», come è definita dallo stesso Copi all'inizio del romanzo autobiografico *Rio de la Plata* rimasto incompiuto (Damonte 1990: 81). Ma il recupero di forme letterarie e teatrali latinoamericane e di precisi riferimenti al suo paese, anzi alla sua città, Buenos Aires, viene stemperato e allontanato con l'ambientazione a Montevideo. La capitale uruguayana è la città in cui Copi aveva passato l'infanzia, dopo la fuga dei genitori dall'Argentina per motivi politici, ma è al tempo stesso la città più 'argentina' dell'Uruguay. Montevideo è dunque – nella prospettiva concettuale copiana – luogo che afferma e nega se stesso, nonché evidenza di una condizione dell'esilio, che Ilse Logie ha ricollegato al concetto di autoesotismo: «Per Copi, l'Uruguay, prima di essere un luogo è una situazione, come l'Argentina in Gombrowicz, uno

Boca Juniors, Maria Esther Duffau, dai modi maschilini, che, ancora attiva, a 42 anni, ispirò addirittura un film, *La Raulito* (1975), diretto da Lautaro Murúa e interpretato da Marilina Ross.

spazio testuale creato dall'autore e tinto di *unheimlich*» (Casi 2008: 131)². In conclusione, riavvicinandosi al suo paese con il riferimento a un genere letterario nazionale e con l'uso della lingua natale, Copi impone al lettore e a se stesso una distanza, collocando l'azione (e dunque ricollocando anche se stesso) *altrove*: più precisamente in Uruguay, sottolineando così implicitamente l'irriducibilità dell'esilio proprio nell'opera che dovrebbe invece indicarne un superamento perlomeno ideale-nostalgico.

Il confronto con il *gauchesco* è di per sé portatore di un'ulteriore reinterpretazione, a cominciare dalla scelta del protagonista: al posto del caratteristico cowboy delle pampas, infatti, troviamo qui la figura di un sottoproletario metropolitano, che mantiene in sostanza le caratteristiche drammaturgiche del modello originario, ma immergendole in una visione incongruamente gotica se non addirittura horror. Lo scontro violento tra Cachafaz e l'ordine costituito della polizia ricorda da vicino l'opera teatrale gauchesca per eccellenza, *Juan Moreira*, scritta esattamente un secolo prima da Eduardo Gutiérrez in forma di pantomima per il circo, a seguito del successo del suo omonimo romanzo, prima di venire ulteriormente drammatizzata con dialoghi (Castagnino 1974; Noguera 2015). Juan Moreira ha le caratteristiche dell'eroe popolare, diventato bandito sanguinario dopo aver subito un'ingiustizia e destinato a una tragica fine, e costituisce la traccia sulla quale Copi costruisce il suo anti-eroe popolare, bandito sanguinario – qui anche cannibale – per aver creduto di subire un'ingiustizia, e comunque anch'egli destinato a una tragica fine. Dalla pantomima circense del tragico eroe popolare da *feuilleton* si passa, dunque, alla *pièce* un po' tragedia e un po' circo di Copi.

² In merito all'Argentina di Gombrowicz come «stato d'animo», si legga l'esordio del *Diario argentino* dello scrittore polacco che in quel paese visse per oltre vent'anni: «No encontraréis aquí una descripción de la Argentina. Quizás incluso no reconoceréis sus paisajes. El paisaje es aquí “un estado de ánimo”. (...) Sí, mi diario argentino es una especie de salto de un tema a otro. Y, sin embargo, es cierto que Argentina se convirtió para mí en algo inusualmente importante, conmovedor hasta lo más profundo. Pero no sé bien a qué se debe eso y en qué consiste» (Gombrowicz 2006: 7-9).

In questo senso l'aggettivo della definizione «tragedia barbara» consente diversi piani di interpretazione. È 'barbaro' Copi in quanto straniero, argentino esiliato in Francia, che oltretutto ambienta la storia in Uruguay; è 'barbaro' il protagonista nell'accezione di 'barbarico', fino alla pratica del cannibalismo, che «marque le seuil entre humanité et barbarie et incarne la limite au-delà de laquelle l'altérité n'est plus récupérable» (Barbérís 2014: 102); è 'barbaro' il tango inteso dai reazionari come «rito barbaro» lontano dalla *argentinitad* (Flores Montenegro 2017: 123); è 'barbara' la tragedia stessa, straniera perché ambientata in un luogo incongruo, non una reggia di Argo o di Elsinore, ma una borgata malfamata di Montevideo; ed è 'barbara', infine, anche perché contaminata, spuria, dove il riso corrode l'immagine grave e marmorea della tragedia, dove il circo ne destabilizza le certezze, e dove Lady Macbeth ha le sembianze di una transgender.

Come in tutte le sue opere, Copi ricuce le faglie tra due contesti irriducibili, la tragedia e il circo, inteso quest'ultimo come spazio del riso e dell'iperbole, già messi in dialogo da Artaud quando, nella visione del suo teatro della crudeltà, aveva collegato umorismo e tragedia in riferimento ai film iperbolicamente comici dei fratelli Marx:

Pour comprendre l'originalité puissante, totale, définitive, absolue (...) d'un film comme *Animal Crackers*, et par moments (en tout cas dans toute la partie de la fin) comme *Monkey Business*, il faudrait ajouter à l'humour la notion d'un quelque chose d'inquiétant et de tragique, d'une fatalité (ni heureuse ni malheureuse, mais pénible à formuler) qui se glisserait derrière lui comme la révélation d'une maladie atroce sur un profil d'une absolue beauté (Artaud 1964: 166).

È quanto si potrebbe dire delle stesse opere di Copi, in cui la fatalità tragica scorre sotterranea in situazioni irresistibili di umorismo, se non proprio humor nero, e soprattutto camp, ossia quel codice raffinatissimo che esaspera il kitsch, creando una forma iperbolica e alterata di parole e oggetti, giocando in particolare con l'esagerazione e la deformazione sessuale e dell'identità di genere, e che ha nell'approccio surrealistico-grottesco, o meglio delirante (circense, per proseguire con la suggestione

iniziale della battuta di *Cachafaz*), di una certa controcultura lgbt, la sua migliore declinazione. Copi assorbe il camp, se ne nutre, senza però lasciarsi ingabbiare da esso. Il camp sta soprattutto nelle pieghe formali, che servono a Copi per distrarre con maggior efficacia lo spettatore dalle sue certezze: si ride o si piange? è tragedia o commedia? è serio o ci fa? è pessimo kitsch o raffinato camp? Ma anche: quel personaggio è uomo o donna? è vivo o morto? è umano o animale? E ancora: quello che vedo sta accadendo realmente o è solo una proiezione ideale? siamo in un ambiente fisico o mentale?

Il monologo *Loretta Strong* (1974), per esempio, è l'opera più astratta e indefinibile del suo corpus drammaturgico: un personaggio che al contempo è e non è, uno nessuno e centomila, infinito, che sta in un luogo che è una miriade di altri luoghi, un non luogo, e che non si capisce cosa dica e cosa faccia e in quale rapporto stia con ciò che lo circonda e non lo circonda. Non a caso César Aira ha parlato di *Loretta Strong* come di retrocessione «más allá de la infancia, a lo prenatal» (Aira 1991: 118), là dove il tutto e il nulla coincidono, mentre Marco Pustianaz lo ha definito «il tentativo di varcare a teatro il confine dell'informe, dove il soggetto è disancorato da ogni referente terrestre e innescato continuamente da esplosioni e implosioni che ricordano i big bang cosmici» (Casi 2008: 44). In *Loretta Strong* il camp sfrenato si incontra con una visione astratta, lasciando interdetti lettori e spettatori, privi di punti di riferimento, e dunque obbligati a interrogarsi non sul significato, ma addirittura sull'entità: dallo shakespeariano «essere o non essere», che riflette il pensiero dell'uomo moderno, soglia fulminante fra senso del tragico e inquietudine novecentesca, Copi sposa il relativismo contemporaneo puntando, semmai, su «essere e non essere»:

Esplodo!
Mi escono pepite da tutti i pori!
Fanno dei buchi nelle pareti del satellite!
Tu sei fuori?
Grida più forte!
Ma io sto strillando!
Sono io, Linda!

Mi sente?
Sono io!
Pronto? Pronto? Pronto? Pronto?
Qui piove, ci sono delle grondaie!
Entra sangue da tutte le parti!
Non ho più lo strofinaccio, non mi resta che la tua pelle!
Ollalà!
Aspettami!
Esco! (Copi 1988: 119)

La sensazione di futilità trasmessa dal camp sembrerebbe contrastare con la gravità richiesta dalla tragedia, e non si tratterebbe solo di 'umori' differenti, quanto di vere e proprie diverse visioni e interpretazioni della realtà. Susan Sontag, la prima ad affrontare criticamente l'analisi del camp, è categorica:

Camp and tragedy are antitheses. There is seriousness in Camp (seriousness in the degree of the artist's involvement) and, often, pathos. The excruciating is also one of the tonalities of Camp [...] But there is never, never tragedy. (Sontag 1967: 287)

E tuttavia, la scrittura e il disegno fumettistico di Copi sciolgono questo contrasto in modo del tutto originale. Se il camp nasce da «un'operazione di straniamento» (Fusillo 2009: 158), Copi porta alle estreme conseguenze le sue potenzialità, usando quello straniamento non solo per suscitare ilarità, ma per provocare – attraverso quella ilarità – reazioni che portano all'inquietudine e al disagio. Come dice Isherwood, sempre a proposito del camp, «si tratta di esprimere ciò che è fondamentalmente serio in termini di umorismo, di artificio, di eleganza» (Cleto 2008: I, 246), e Copi sceglie proprio questo mezzo per esprimere non tanto la serietà, quanto gli abissi psicologici e sociali dell'umanità contemporanea.

Per questa ragione, il 'circo' camp non può essere in opposizione alla tragedia, ma ne è sostegno irrinunciabile. Circo e tragedia, uniti nella battuta citata di *Cachafaz*, sono i due poli dell'intero corpus drammaturgico di Copi. Ma se la tragedia si basa su un'affermazione

identitaria forte dell'eroe di fronte alle sfide, che prende decisioni e compie azioni determinanti capaci di segnare sempre un prima e un dopo dalle connotazioni assolute, il teatro copiano si basa invece su pseudo-eroi dall'identità (e dalla sessualità) incerta, di fronte a sfide di basso profilo, che comportano decisioni e azioni spesso prossime allo stallo. Verrebbe da definirla, allora, non-tragedia. Oppure un'altra idea di tragedia.

Nel *Friigo* (1983) l'angosciante solitudine della protagonista transgender L., assediata dalle telefonate e da presenze apparentemente reali, riecheggia quella del *Prometeo* eschileo: L. è autoreclusa (verrebbe da dire 'incatenata') nel suo appartamento, dove riceve diversi visitatori, fino al topo: animale ricorrente in Copi, ma anche – in questo caso – memoria dell'animale visitatore di *Prometeo*, la giovenca Io. La condizione di L. non è distante da quella della più nota protagonista dei fumetti di Copi, la Donna Seduta, altrettanto 'incatenata' – in questo caso alla sua sedia – «in una sofferenza che non è quella della tortura fisica come nel mito e nella tragedia greca, ma piuttosto quella di una tortura tutta sociale e culturale» da «sradicata dei nostri tempi che ha trovato come unico luogo in cui radicarsi quella sedia, piazzata in uno spazio completamente vuoto» (Casi 2012: 121). Nel *Friigo*, al contrario dei fumetti e al contrario della stessa tragedia di Eschilo, i visitatori sono immaginari: per superare la solitudine indotta dalla sua agorafobia, la protagonista inventa altri personaggi, familiari, ma solo per farsi insultare e addirittura violentare. È la tragedia di un'umanità incapace di uscire dalla propria condizione di stallo, e che masochisticamente crea i suoi stessi fantasmi e le sue stesse sorgenti di sofferenza³.

³ Vale la pena ricordare il testo d'esordio di Annibale Ruccello *Le cinque rose di Jennifer* (1980), in cui la protagonista transgender, chiusa nella sua casa, gestisce le relazioni con l'esterno e con i visitatori attraverso il telefono. Il confronto tra la drammaturgia copiana e quella dei napoletani Ruccello e Enzo Moscato (che significativamente ha dedicato a Copi il suo spettacolo del 1995 *Recidiva, ovvero Per Copi*) è particolarmente stimolante per la condivisione di personaggi transgender o liminari e, tra l'altro, per un certo uso del camp. Ma lo sguardo antropologico di Ruccello e quello filosofico di Moscato, distillati attraverso un'ambientazione e una lingua (ancorché reinventata e trasfigurata)

Ancor più definitiva è l'apocalittica *Torre della Défense* (1978). Un'umanità multiforme si riunisce nell'ultima notte dell'anno, segnata da eventi macabri degni di una tragedia senechiana (come la bambina uccisa dalla madre prima nel frigo e poi nel forno) e presagi inquietanti degni di una tragedia shakespeariana (come il serpente che entra dallo scarico del gabinetto e viene divorato dai commensali), al termine della quale tutti moriranno per lo schianto di un velivolo su un grattacielo, quasi una presagio (23 anni prima) dell'11 settembre: «Trip d'acide ou tragédie? L'*hybris* de toutes les pulsions, le *scelus nefas* (l'infanticide, la zoophilie, la scatologie) ainsi que la représentation de 'pédés' jouant au couple *straight* dérangent les codes de la comédie bourgeoise» (Barbérís 2014: 108) e puntano direttamente alla visione profetica e alla temperatura tragica. L'opera si apre con questa battuta detta spiritosamente: «Avrei dovuto suicidarmi a 17 anni. Adesso è troppo tardi» (Copi 1988: 151); ma non è mai troppo tardi, e alla fine tutti coloro che hanno osato uscire dall'appartamento, analogo a quello che L. nel *Frigo* non riusciva a lasciare, moriranno nella strage del grattacielo. In Shakespeare, dopo il massacro di tutti i protagonisti di *Amleto*, rimane in scena solo chi può rifondare il marcio regno di Danimarca in quanto *altro*, cioè esterno al gruppo dei personaggi della tragedia: Fortebraccio. Così, dopo il massacro della *Torre della Défense*, rimane in scena solo chi rappresenta un'identità *altra* rispetto alla civiltà occidentale in declino, e che può legittimamente far ripartire il 'marcio' continente d'Europa da zero: la travestita Micheline e il ragazzo arabo Ahmed, ai quali spettano le battute conclusive:

ahmed Bruciano! Bruciano! Sono tutti morti! Sono tutti morti!
micheline Oh, Dio mio, Ahmed, proteggimi!
ahmed Sono qua, Micheline, non aver paura!
micheline A volte Dio arriva così all'improvviso! (Copi 1988: 193)

indissolubilmente radicate, come scrive Enrico Fiore, a «Napoli in quanto città *travestita* per eccellenza» (Ruccello 2005: 11), sono distanti dallo spirito più grottesco e al tempo stesso tragico di Copi.

Un finale folgorante, dalla tensione quasi allegorica, che raddoppierà nel finale di *Le scale del Sacro Cuore* (1984). Anche in questa pièce, che fa riferimento a una tragedia shakespeariana, *Romeo e Giulietta*, ed è scritta in versi, accade una strage generale, a cui sopravvivono solo due vecchie travestite che adotteranno un neonato arabo di nome Alì, quasi un Mosè salvato dalle acque e destinato a guidare un esodo inarrestabile, come il suo omonimo pasoliniano *Ali dagli occhi azzurri*.

In *L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi* (1971) la parodia delle *Tre sorelle* di Cechov è calata in un mondo di transessuali nella steppa siberiana, fra gag irresistibili che culminano in una divertente e al tempo stesso terribile automutilazione di Irina. La questione, centrale nella cultura novecentesca, dell'incomunicabilità è legata alla questione, politicamente forse più centrale, del potere, esercitato non tanto con la violenza, quanto con l'oppressione e la manipolazione dell'individuo. Scaturito dal dramma borghese e da Cechov, dopo aver attraversato il *terrain vague* della performance post-surrealista, come ha messo in luce Isabelle Barbéris (Casi 2008: 69-81), *L'omosessuale* approda alla tragedia anti-superomistica di un'eroina incalzata da figure familiari e divoranti, fino a tagliarsi la lingua come gesto anti-eroico assoluto e tragico, perché "l'eroe tragico ha soltanto un linguaggio che gli corrisponde alla perfezione: il silenzio" (Rosenzweig 1985: 80), come unica possibile risposta al dramma borghese, quello che Pasolini definì icasticamente "della Chiacchiera" (Pasolini 1968) e che nell'opera di Copi trova il suo trionfo in una incalzante partitura dialogica di continuo deragliamento di senso:

MADRE Sei incinta?

IRINA Sì.

MADRE È stato il parrucchiere o l'ufficiale?

IRINA Il parrucchiere me lo sono fatto la prima volta la settimana scorsa, l'ufficiale tre mesi fa, mentre io sono incinta da almeno quattro mesi.

MADRE Allora chi è stato?

IRINA Tu sei stata.

MADRE Ma se non scopiamo da anni!

IRINA E in treno?
MADRE Che treno?
IRINA Abbiamo preso un solo treno per venire in Siberia, quattro mesi fa.
MADRE Ma avevamo le manette!
IRINA Allora sarà forse stato lo zio Pierre.
MADRE Come, lo zio Pierre?
IRINA Alla stazione. Quando sono svenuta e tu sei andata a prendere il cognac in valigia.
MADRE Ma non vi ho lasciati soli per più di due minuti!
IRINA Mamma, devo andare al gabinetto.
MADRE Non hai mangiato niente e devi andare al gabinetto?
IRINA È per cagare il bambino. (Copi 1988: 62)

L'oppressione del potere nelle sue declinazioni ovvie e meno ovvie è il fulcro negativo del teatro di Copi. Come nel feroce *Eva Perón* (1970), finta cronaca di una finta morte, che costò al teatro che per primo la mise in scena la distruzione da parte di un commando di neofascisti, e l'ostracismo dei giornali benpensanti (Casi 2008: 92). Un'opera sull'avidità, che trasforma l'eroina dei *montoneros* in paradigma deformato e abnorme del potere violento: una *Ubu roi* del nostro tempo (o, per altri versi, una *Jackie* di Elfriede Jelinek ante litteram), a cui fa da contraltare la regina di un'altra pièce, *La piramide* (1975), autoreclusa nel suo palazzo per sfuggire alla fame del suo popolo, che divora, letteralmente, tutto quanto, piramide compresa.

La tragedia rimbalza in vario modo nella pièce copiane. Ci sono riferimenti alle opere classiche, come il *Prometeo incatenato* orecchiato nel *Frigo* o il *Macbeth* in *Cachafaz*. Ci sono dispositivi tragici, come il ritorno dei morti e il loro dialogo con i vivi: «In the tragic world the dead return. The tragic hero is alone among people, perhaps because he lives, like Antigone, in the world of the dead» (Kott 1974: IX-X). Le opere di Copi, infatti, sono piene di personaggi vivi/morti, di morti che ritornano, di fantasmi, la cui ridicola presenza non attutisce la potenza evocativa di un'oltretomba sconfinato, da cui è facile andare avanti e indietro e che finisce per coincidere con il mondo dei vivi, come nell'opera-limite *Le quattro gemelle* (1973), in cui le quattro protagoniste muoiono più volte

pur rimanendo sempre ostinatamente vive. Ci sono le forme della tragedia attica, in particolare proprio in *Cachafaz*, dove la struttura drammaturgica risponde a una scansione che allude, al tempo stesso, a quella di strofe, antistrofe e stasimi, e a quella del tango (Barb ris 2006: 105). La stessa condivisione della scena da parte di un protagonista e di una deuteragonista (sono presenti solo altri due personaggi con pochissime battute) partecipa sia del tango, sia della tragedia classica. Inoltre, *Cachafaz*   l'unico testo di Copi in cui compare il coro, che   interlocutore determinante dei personaggi principali nelle sue tre personificazioni: Coro dei Vicini, delle Vicine, e delle Anime. Soprattutto il Coro delle Anime, che irrompe nel secondo atto, trascina la vicenda verso una dimensione soprannaturale:

telles les  rynnies de la tragédie grecque, s'abat sur le taudis et d clenche une s rie de miracles funestes: le «tonton» rouvre les yeux, les chiens parlent sous une pluie de scorpions, les  gouts d bordent tandis que le spectre de la mère de Cachafaz s'adresse   lui d'outre-tombe. (Barb ris 2006: 104)

Grava su *Cachafaz* la temperatura delle *Baccanti* di Euripide, dove il delirio orgiastico si ammantava di sacrificio cruento, e dove il ballo dionisiaco, come qui il tango (ballo che «ha rappresentato una spinta in un certo modo simile a ci  che aveva rappresentato il teatro per i greci del VI e V secolo a.C.»; Flores Montenegro 2017: 104),   parte integrante della narrazione e della stessa scrittura. In una tensione improvvisamente metafisica del testo, l'anima della madre implora Cachafaz di chiedere perdono per aver mangiato un uomo, ma il figlio reagisce immaginando di voler divorare Dio, subito sostenuto da Raulito («Bien dicho, comamos Dios!» Mangiamo Dio, ben detto!) (Copi 1995: 87). La vertigine misterico-orgiastica delle origini della tragedia – il «mangiare Dio» come uno dei dispositivi correlati alla tragedia (Kott 1977) – viene tuttavia ricondotta alla farsa, anzi alla soluzione circense di una merenda clownesca:

Veni, mi guapo mistongo,

comámono' este mondongo
antes que se ponga frio!
(Vieni guappo mio sfigato / a mangiarti questa trippa / prima che
diventi fredda!). (Copi 1995: 87-89)

E tuttavia tutte queste connessioni con la tragedia classica possono apparire poco più di semplici retaggi di una solida cultura dell'autore. Il punto vero riguarda l'idea stessa di tragedia, alla quale Copi offre una soluzione originale, in cui la tragedia è strettamente connessa – per dirla con le parole di Cachafaz – con il circo.

In Shakespeare uno degli aspetti caratterizzanti è il rapporto ambiguo del personaggio con la sua volontà; anzi, la tragedia consiste proprio nel soccombere per un'impotenza, che non è, come sembrerebbe, dettata da fattori esterni e soverchianti, ma da un difetto della propria volontà stessa. Amleto, Macbeth, Re Lear o Coriolano si trovano al centro di una tragedia della volontà, che li vede perdenti, non per la forza dei loro antagonisti, ma perché la loro volontà non è eroica, bensì – per così dire – proto-borghese: l'obiettivo è limitato all'ottenimento di benefici terreni e l'orizzonte è quello problematico di una condizione moderna fatta di chiaroscuri, ambiguità e indecisioni. Tutt'altro rispetto all'obiettivo 'oltraggioso' dei loro progenitori – Oreste, Antigone o Edipo – che esprimevano diversamente la loro volontà, cioè sfidando con la loro *hybris* il limite imposto dall'alto, senza cedere di fronte ai dubbi 'amletici', ma procedendo sempre con determinazione.

Anche Copi sembra impostare il senso tragico delle sue opere sul difetto di volontà. Ma, come accennato, non si tratta più del dubbio moderno «essere o non essere», bensì di un dubbio ancor più radicale perché va a minare le fondamenta stesse dell'individuo e della realtà: «essere e non essere». Gli eroi di Copi, anzi le eroine, spesso transgender, sono paralizzate dall'impossibilità di affermare la propria volontà, con una descrizione dei loro sforzi grottescamente titanici, che arrivano a lambire il circo. La tragedia di Cachafaz consisterebbe, dunque, in un difetto originario all'interno della sua volontà di potenza, attestata

semmai su un livello di fanfaronaggine cialtrona, che non può ambire né a un successo certo (come creatore di tango) né a una morte gloriosa:

RAULITO Ay, qué dulce que es la muerte,
me olvidé del conventillo!

Y vos, Cachafaz, ves algo?

CACHAFAZ Querida, nunca vi nada.

Nunca supe de infinito
si no en brillo 'e puñalada.

Y yo aquí me estoy muriendo.

RAULITO Yo también, murámosnos,
se está levantando el viento.

(*Raulito*: Com'è dolce morire, il Casone s'appanna! *Cachafaz*, vedi ancora? *Cachafaz*: Mai nulla vidi, cara. Non so dell'infinito, è un pugnale che brilla. E qui io adesso muoio. *Raulito*: Anch'io, sì noi moriamo, si sta levando il vento). (Copi 1995: 102-105)

Le opere di Copi sono imperniate su una *tragedia della volontà*, che spesso si traduce in una condizione di paralisi fisica all'interno di uno spazio chiuso da cui non si riesce a uscire. All'obiettivo assoluto della volontà degli eroi greci e a quello relativo degli eroi shakespeariani si sostituisce un obiettivo fasullo e fallace, e tuttavia spasmodicamente ambito: l'improbabile successo di Cachafaz come tanguero, la fuga in Cina di Irina nell'*Omosessuale*, l'uscita di casa nel *Friego*, e così via. All'orizzonte assoluto della tragedia classica imperniato sulla *hybris* e a quello relativo della tragedia moderna imperniato sul dubbio, si sostituisce un orizzonte circense imperniato sul *delirio*, sia in senso patologico, sia nel senso dell'irrazionalità, sia in quello più eccentrico dell'esuberanza camp. Tutto questo non finisce mai per diventare *divertissement* o parodia. Nonostante il riso, anzi grazie a esso, Copi mette a punto un'idea anomala di tragedia, che offre alla sua epoca il ritratto di eroi 'degni' della sua epoca. Non si tratta di anti-eroi in quanto personaggi quotidiani e perciò 'senza qualità', ma di anti-eroi e pur sempre eroi, in quanto *exempla* inarrivabili che ambiscono a una condizione mitica: Cachafaz, Evita, Irina o Loretta Strong non appartengono alle possibilità esperienziali dello spettatore come un

qualsiasi altro personaggio da dramma borghese o postmoderno, ma sono avvolti da un'aura speciale che è la cornice della tragedia – lucida e orgiastica al tempo stesso – nella quale sono inseriti, come tutti gli altri personaggi copiani. Cachafaz sfida il destino della sua vita da borgataro perdente e lotta per affermarsi come *tanguero* prima e poi come vendicatore cannibale; Evita sfida il destino che la vuole prossima alla morte e si suicida per interposta persona, uccidendo il suo doppio; Irina sfida il destino che la vuole imbrigliata dalla fitta rete di oppressione, che si materializza in una verbosità infida e stringente, e si taglia la lingua per affermare la propria libertà; Loretta Strong sfida le leggi che regolano l'universo e, come una sorta di *Alien*, si trasforma diventando tutto e niente. Sono solo alcuni esempi di eroismi che toccano concetti altissimi (la vita, la morte, la libertà, l'universo), reinterprestando in modo imprevedibile alcuni punti sostanziali della tragedia, trasformando queste sfide in ottovolanti narrativi, in dedali logici e illogici, in caleidoscopiche gimkane comiche, fino a far precipitare le vette tragiche in traguardi di poco conto contro cui ci si arena impotenti o contro cui si va a sbattere con esiti masochistici, come accade esemplarmente in *Cachafaz*. Evita è sì eroica, ma semplicemente perché deve riuscire a svignarsela dal palazzo assediato; il conflitto di Irina ha le caratteristiche dei classici battibecchi domestici; il monologo di Loretta è quello di una pazza al telefono, che non riesce a gestire elettrodomestici e relazioni personali, quasi una trasfigurazione surreale della *Voix humaine* di Cocteau.

La Tragedia si polverizza nelle piccole tragedie umane, sorrette da uno sguardo caustico che chiama al riso. È un riso anarchico, un filtro deformante che offusca e al tempo stesso sostiene la materia reale della tragedia grazie a una cortina comica, grottesca, surreale e camp. Non a caso, Cristina Valenti ha collegato le ascendenze anarchiche familiari e personali di Copi a un rifiuto dell'autorità che si trasferisce anche al rifiuto dell'autorità drammaturgica dei generi (tragedia inclusa), parlando di

demolizione di ogni possibilità definitoria e anche
dell'abbattimento di ogni confine (...) Inammissibile anche ogni

possibile riferimento teatrale: al dramma borghese, alla tragedia shakesperiana, al teatro boulevardier: tutti sapientemente citati e tutti ugualmente decostruiti, contaminati, ridicolizzati. (Casi 2008: 85-86)

E Franco Quadri, a proposito di *Cachafaz*, parla, non trascurando ancora la tragedia, di

lavoro così tranquillamente ignaro di schemi logici: dalla commedia macabra che sconfinava nel canovaccio da divertimento musicale si trascorre agli scenari di un derisorio mito, che chiama in causa l'aldilà con lo spirito di *Carrousel* o dei Legnanesi, per quanto non manchi a Copi il senso della tragedia, anche se non smette mai di ridere. (Copi 1995: 15)

La tragedia, ormai esperita in una storia recente fatta di guerre micidiali e genocidi, verificata nell'esperienza quotidiana, non è più rappresentabile in quanto tale e neanche attraverso la sua distillazione, ma solo nella deformazione che porta al suo opposto: i registri del surreale, dell'assurdo, del grottesco e del delirio camp – insomma, come s'è visto, dell'esplosione anarchica del riso – attenuano e ribaltano tragedia e orrore, rendendoli accettabili scenicamente, ma indigesti concettualmente. Il comico non è un inciampo al manifestarsi della tragedia, ma la base stessa per la ricostruzione di un nuovo linguaggio tragico. Le opere di Copi non si presentano come parodia o dissacrazione della tragedia, bensì come vera e propria *riattivazione* (secondo la terminologia suggerita da Meldolesi 2007) della tragedia nel secolo della sua presunta «morte» (Steiner 1961). E portano lo spettatore fino a una soglia di disagio, di mistero, di inquietudine grazie a una dimensione irrazionale e inesplicabile: quella generata da un riso anarchico che sostiene 'scandalosamente' la tragedia. Le pièce di Copi⁴

⁴ Fanno eccezione la prima e l'ultima, cioè la post-simbolista *Giornata di una sognatrice* (1968) e la commedia nera *Una visita inopportuna* (1987). In quest'ultima, scritta da Copi sul letto d'ospedale dove morirà di lì a poco di Aids, viene raccontata in maniera comica la morte in ospedale di un uomo di

possono, così, essere identificate come la forma nuova della tragedia che sfugge alla razionalità e rimanda agli abissi del dionisiaco, da cui tante cristalline e raziocinanti tragedie moderne – da Racine in poi – ci avevano allontanato: abissi in cui pianto e riso si mescolano, vita e morte sono equivalenti, l'identità sessuale è cangiante, e lo spettatore può giungere a una catarsi (ma quale?) solo grazie all'esperienza dell'immersione nel *delirio* più totale per uscirne frastornato come dopo una visione ultraterrena, perché «Il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif» (Artaud 1964: 33).

teatro: esempio stupefacente di beffarda autoironia sulla propria morte imminente.

Bibliografia

- Aira, César, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.
- Artaud, Antonin, *Œuvres complètes. Tome IV. Le Théâtre et son double – Le Théâtre de Séraphin – Les Cenci*, Paris, Gallimard, 1964.
- Barbérís, Isabelle, *Les monds de Copi. Machines folles et chimères*, Paris, Orizons, 2014.
- Cascetta, Annamaria, *La tragedia nel teatro del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Casi, Stefano (ed.), *Il teatro inopportuno di Copi*, Corazzano, Titivillus, 2008.
- Id., "Drammaturgia del fumetto: Copi a strisce e senza", *Comunicazione e Ambiente*, Ed. Alberto Manco, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2012: 119-124.
- Castagnino, Raúl H., "Lo Gauchesco en el Teatro Argentino, Antes y Después de Martín Fierro", *Revista Iberoamericana*, 87-88 (1974): 491-508.
- Cleto, Fabio (ed.), *PopCamp*, Milano, Marcos Y Marcos, 2008, 2 voll.
- Copi, *Théâtre*, Paris, U.G.E., 1986.
- Id., *Teatro*, Ed. Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 1988.
- Id., *Cachafaz*, Arles, Actes Sud, 1993.
- Id., *Tango barbaro*, Genova, Marietti, 1995.
- Damonte, Jorge (Ed.), *Copi*, Paris, Bourgois, 1990.
- De Ceccatty, René, "Copi et la fiction du néant", *Alternatives théâtrales*, 92 (2007): 16-18.
- Flores Montenegro, Rafael, *Dioniso nell'abbraccio del tango*, Stuttgart, Abrazos, 2017.
- Fusillo, Massimo, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Gombrowicz, Witold, *Diario argentino*, Ed. Sergio Pitol, Buenos Aires, Hidalgo, 2006.
- Kott, Jan, *The Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*, London, Eyre Methuen, 1974.
- Meldolesi, Claudio – Molinari, Renata M., *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

- Meyer, Moe (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, London-New York, Routledge, 1994.
- Noguera, Lía Sabrina, "Cruzando fronteras: los fenómenos transpositivos de Juan Moreira. Novela, teatro y cine", *Questión*, 48 (2015): 160-167.
- Pasolini, Pier Paolo, "Manifesto per un nuovo teatro", *Nuovi argomenti*, 9 (1968).
- Ponte Di Pino, Oliviero, "Copi", *Teatro. Gli autori. Le opere. Gli interpreti*, vol. 5, Novara, De Agostini, 1991.
- Rosenzvaig, Marcos, *Copi: sexo y teatralidad*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2003a.
- Id., *Copi: simulacro de espejos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003b.
- Rosenzweig, Franz, *La stella della redenzione*, Casale Monferrato, Marietti, 1985.
- Ruccello, Annibale, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005.
- Sontag, Susan, *Against Interpretation and other essays*, London, Eyre & Spottiswoode, 1967.
- Steiner, George, *The Death of Tragedy*, London, Faber & Faber, 1961.
- Szondi, Peter, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962.
- Tcherkaski, José, *Habla Copi: homosexualidad y creación*, Buenos Aires, Galerna, 1998.

L'autore

Stefano Casi

Stefano Casi è ricercatore indipendente; ha insegnato discipline di storia e critica del teatro all'Università di Bologna e all'Accademia di Belle Arti di Bologna. I suoi campi di interesse sono Pasolini, la drammaturgia contemporanea e il teatro contemporaneo. Ha pubblicato, tra l'altro, *I teatri di Pasolini* (2005), *Il teatro inopportuno di Copi* (2008), *Non io nei giorni felici. Beckett, Adriatico e il teatro del desiderio* (2010), *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia* (2012), *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri* (2013).

Email: stefanoxcasi@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Casi, Stefano, "Tragedia e delirio a Montevideo: il teatro di Copi", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between* VII.14 (2017), <http://betweenjournal.it>