

IL CLOWN - UNA METAFORA PER L'IDENTITÀ DELL'ARTISTA NEL CIRCO DELLA STORIA E DELL'ESISTENZA IN MATEI VIȘNIEC E NORMAN MANEA

Emilia DAVID¹

Article history: Received 28 December 2022; Revised 28 January 2023; Accepted 12 February 2023;
Available online 27 March 2023; Available print 31 March 2023.

©2023 Studia UBB Philologia. Published by Babeș-Bolyai University.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

ABSTRACT. *The Clown – a Metaphor for the Artist Identity in the Circus of History and Existence at Matei Vișniec² and Norman Manea.* The paper will highlight affinities and differences in the way Norman Manea and Matei Vișniec, two prominent writers of the Romanian exile from the 80s, narrate the existential failure in the novel *The Black Envelope* and respectively in the play *Old clown wanted*, making extensive use of the modalities provided by an intensely poetic imaginary. The dreamlike representations, which acquire opposite connotations in the plots of the two authors, as well as certain image-metaphors, elaborated according to the models inspired by Federico Fellini, highlight some aspects

¹ **Emilia DAVID** is Associate Professor in Romanian Language and Literature at the University of Pisa. She received in 2006 a Ph.D. in Italian Literature at the University of Turin, which focuses on the relationship of Futurism with Dadaism and with the European avant-garde, including the Romanian avant-garde. She has published various articles, as “Aesthetic Affinities and Political Divergences between Italian and Romanian Futurism,” in *International Yearbook of Futurism Studies*, Vol. 1, Berlin/New York, 2011, p. 175-200, and she collaborated as *contributing editor* at the volumes I-IV of the same *International Yearbook*. Her main book publications are *Italian Futurism's Influence on the Romanian Avant-Garde* (in Romanian language, Pitesti, 2004), *Futurismo, dadaismo e avanguardia romena: contaminazioni fra culture europee (1909–1930)* (Turin, 2006), *Avanguardie, nazionalismi e interventismo nei primi decenni del XX secolo* (Rome, 2011) and a translated collection of Marinetti's manifestos with critical apparatus, *Manifestele Futurismului* (Bucharest, 2009). She is also the author of two monographs concerning the contemporary Romanian Literature: *Poezia generației '80: intertextualitate și "performance"* [*The poetry of 'Generation '80': intertextuality and "performance"*] (Bucharest, 2016) and *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vișniec* [*The bilingualism consequences on the Matei Vișniec's theatre*] (Bucharest, 2015). Email: emilia.david@unipi.it.

² Per la trascrizione del cognome dello scrittore romeno-francese ho optato per la forma Vișniec in tutte le occorrenze in cui si tratta dell'identità e dell'opera dell'autore pubblicata in lingua romena, e per la variante Visniec, adottata dallo scrittore stesso in Francia, per tutte le occorrenze in cui si fa riferimento all'universo francese degli stessi aspetti.

that distinguish the perspective expressed by each writer regarding the dense and broad semantics of the circus. In Matei Vişniec's play, the circus topos declines in the forms of precariousness, which defines the artist's condition as well as the general human condition - perpetually threatened by the inexorable passage of Time. As for Norman Manea's novel, the writer concentrates in this plot the perception of History as a buffoonish and vulgar manifestation, which condemns the individual, the artist in the first instance, to the status of victim. In this way Manea and Vişniec actually explore the forms of manifestation peculiar to a cultural and linguistic imaginary related to the representation of individual and collective identity.

Keywords: *clown, circle, artist, dictator, history, theater within theater, poeticity*

REZUMAT. Clovnul – o metaforă pentru identitatea artistului în circurile istoriei și al existenței la Matei Vişniec și Norman Manea. Articolul va evidenția afinități și diferențe în modul în care Norman Manea și Matei Vişniec, doi scriitori marcantți ai exilului românesc din anii '80, povestesc eșecul existențial în romanul *Plicul negru* și respectiv în piesa *Angajare de clovn*, recurgând amplu la instrumentele unui imaginar de natură intens poetică. Reprezentările onirice, care capătă conotații opuse în tramele celor doi autori, precum și anumite imagini-metafore elaborate după modele oferite de Federico Fellini, evidențiază aspecte care disting perspectiva exprimată de fiecare scriitor referitoare la semantica densă și amplă a ciroului. În piesa lui Matei Vişniec, toposul ciroului se declină în formele precarității, care definește condiția artistului precum și pe cea general umană – amenințată perpetuu de trecerea inexorabilă a Timpului. Cât privește romanul lui Norman Manea, scriitorul concentrează în această tramă percepția Istoriei ca manifestare bufonescă și vulgară, care condamnă individul, artistul în primă instanță, la statutul de victimă. În acest mod, Manea și Vişniec explorează, de fapt, formele de manifestare proprii unui imaginar cultural și lingvistic legat de reprezentarea identității individuale și colective.

Cuvinte-cheie: *clovn, circ, artist, dictator, istorie, teatru în teatru, poeticitate*

Introduzione

In questo saggio sarà analizzato e interpretato il simbolo del Clown che in Norman Manea e Matei Vişniec agisce come una metafora, concentrando nei suoi segni polisemici vere e proprie visioni che saranno destinate a riverberarsi in seguito, nell'opera complessiva dei due scrittori.

Mi soffermerò, nel caso di ciascuno scrittore, su alcune affermazioni raccolte in interviste, che i due autori hanno rilasciato a chi scrive e nelle quali entrambi si dichiarano affascinati dalle potenzialità metaforiche della figura del Clown.

Credo sia una mirabile coincidenza che sia Vișniec, sia Manea riconoscano l'influenza e il fascino che esercita su di loro il mondo dei Clown di Federico Fellini, con i suoi diversi accenti, magico-onirico-poetici, ma anche tragici, connotando soprattutto nel secondo autore l'artificialità, l'illusione, il surrogato, la violenza, ecc.

Occorre notare che questi scrittori, che sono anche esponenti di spicco dell'esilio romeno degli anni '80, illustrano con mezzi propri, anche comuni in certi contesti, aspetti che, allo stesso tempo, distinguono la prospettiva espressa da ciascuno in relazione a una semantica densa e ampia del circo. Nella *pièce Angajare de clown* [Vecchio clown cercasi] di Matei Vișniec il topos circense si declina nelle forme della precarietà, che giunge a definire la condizione dell'artista e quella generalmente umana, senza associare necessariamente questa fragilità strutturale a motivazioni di ordine ideologico o politico. Per quanto riguarda il romanzo *Plicul negru* [La busta nera], nella sua trama Norman Manea concentra la sua percezione della Storia con maiuscola, vista come manifestazione buffonesca e volgare, nei cui ingranaggi l'individuo, l'artista *in primis* è condannato di fronte al potere politico allo status marginale di Clown-prigioniero, ma egli resta tuttavia capace di conservare la forza di ribellarsi e di denunciare il ruolo oppressivo dell'autorità, indebolendola.

I Clown felliniani nella riscrittura di Norman Manea

Per quanto riguarda *La busta nera*, sarà opportuno individuare tra le sue caratteristiche principali le marche stilistiche di una multiforme commedia del linguaggio, che conferisce spiccato rilievo al profilo del protagonista Tolea nei suoi rapporti con gli altri personaggi. Questo specifico genere di registro stilistico decide il *sound* prevalente in tante opere dello scrittore.

Inoltre, nel volume del 2017, *Corriere dell'Est. Conversazioni con Edward Kanterian*, Manea spiega il significato del suo stilema preferito, citando il titolo del suo primo libro dedicato alla figura del Clown, *Primii ani de ucenicie ai lui August Prostul* [I primi anni di apprendistato del Povero Augusto] apparso nel 1979, in cui l'immagine simbolica del circo si era già estesa da un significato circoscritto alla storia nazionale a uno generalmente umano (Manea 1979). Dunque, l'emblema del Clown agisce come metafora in Norman Manea fin dal periodo del suo esordio:

L'emblema del Clown alludeva non solo alla congiuntura politico-sociale su cui si incentrava il libro, ma più in generale, alla Storia come Circo, all'individuo come potenzialità tragicomica, al destino umano burlesco...

Il Clown, eroe del derisorio, il fanciullo-cavaliere della farsa che zompetta sopra il precipizio. La tragedia umana divorata da una tragedia più grande: la commedia³ (Manea 2017: 29-30).

La letteratura di lingua tedesca, ma anche altri orizzonti culturali avevano già messo in circolazione in anni precedenti all'uscita dei *Primi anni di apprendistato...* dei capolavori dedicati alla polisemia di questo simbolo, come le *Opinioni di un clown* di Heinrich Böll, pubblicato in traduzione italiana nel 1965, libro il cui autore ha apprezzato la letteratura di Manea e da cui è stato citato a sua volta (Böll 1963).

Ma delle affinità più marcate con la condizione dell'Artista nel mondo, assimilato a un audace Clown "sospeso sull'aereo trapezio del Mondo", sono riscontrabili, ad esempio, in passi commentati dall'autore stesso e tratti dal romanzo *Felix Krull* di Thomas Mann (1954), con cui lo scrittore romeno di origini ebraiche instaura dei fertili dialoghi intertestuali nel saggio che include anche le sue splendide "postille a Fellini"⁴. (Fellini 1972: 47).

Pur rivestendo una rilevanza cruciale per la corretta comprensione dell'immaginario della letteratura di Manea, è ancora insufficientemente esaminato in sede critica il debito che Manea riconosce nei confronti di Federico Fellini, sulle orme del quale lo scrittore romeno sviluppa in maniera propria, del tutto originale, quella dimensione duplice del Clown, che porta sulla scena della storia il Dittatore, mettendolo di fronte all'Artista o semplicemente davanti all'intellettuale, cioè all'uomo dotato di spirito critico, perché si confrontino in una lotta simbolica esemplare.

³ Nel volume di Manea, *Corriere dell'Est. Conversazioni con Edward Kanterian*, il tema del Clown ritorna anche nei contributi di Claudio Magris, "La Venezia și la Padova, cu și pentru Norman Manea" / "A Venezia e a Padova, con e per Norman Manea", p. 18-21, in cui, accennando alle tematiche principali che hanno fatto l'oggetto degli incontri occasionati dal lancio del libro (*Corriere dell'Est*), nelle due città menzionate nel suo titolo, l'autore italiano indica le diverse forme dell'esilio vissute in prima persona da Manea (p. 18-19). Si vedano inoltre nel medesimo volume, nel contributo "Curierii, sau clovnii, din Est în Italia" / "I corrieri, oppure i clown, dall'Est in Italia" di Edward Kanterian, coautore insieme a Manea del *Corriere...*, i passi che ripropongono le fonti della figura del Clown in Manea: Fellini e Montale (p. 32-33) e diverse declinazioni dello stesso topos nell'opera dello scrittore romeno (p. 30-31).

⁴ Il nesso con la coppia felliniana appare menzionato anche da Corin Braga, nel capitolo "Norman Manea. Totalitarism și traumă", in *Psihobiografii*, Iași, Polirom, 2011, p. 204-216, in un'interessante analisi condotta con gli strumenti della psicanalisi. Sul motivo del Clown assimilato in Norman Manea a un Povero Augusto, si vedano inoltre il capitolo "August Proslul – excentricul discret" di Claudiu Turcuș, nel volume *Estetica lui Norman Manea*, București, Cartea Românească, 2012, p. 94-100 e gli articoli di Paul Cernat, "Despre clovni și totalitarisme", in *Observator cultural*, n. 297, 1 dicembre 2005; di Claudiu Groza, "România cu oameni și clovni", in *Apostrof*, n. 10, ottobre 1997; di Ion Simuț, "Disperarea clovnului", in *România literară*, n. 23, 21 giugno 2007.

L'individualità e la diversità che Manea imprime al suo universo claunesco, pur conservando la traccia dell'intertesto felliniano, devono la loro marcata specificità all'esperienza esistenziale ben differente maturata dall'autore proveniente dall'Europa dell'Est, nell'orrore di una società permeata dallo scontro violento tra meccanismi politici implacabili, di stampo dittatoriale, e l'individuo solo, sovente schiacciato, quasi un perdente, una vittima mai disposta però a riconoscersi tale. Dunque, la coppia felliniana l'Augusto-il Clown Bianco, presentata dal suo creatore nel saggio "Un viaggio nell'ombra" (Fellini 1972), e a cui lo scrittore romeno si riferisce nell'intervista, si trasforma nella scrittura di Manea acquisendo tratti identitari propri, in cui si rispecchiano sia l'autore con la sua biografia e la personale inclinazione temperamentale, sia allo stesso tempo, molti dei suoi personaggi. Nell'intervista cui ho fatto cenno in precedenza lo scrittore dichiarava: "Dunque, ho pensato di esprimermi tramite il Clown. *Corrispondeva forse a una mia predisposizione di carattere*, ma anche al concetto di mettere in discussione l'autorità mediante lo stratagemma della risata"⁵ (Manea 2020, 65 in versione italiana e 64 in romeno).

Il ricorso ai mezzi della derisione, condotto al fine di bersagliare il potere, merita di essere approfondito più avanti, poiché riveste un'importanza cruciale nella poetica dello scrittore.

Ora è invece indispensabile far notare che l'Augusto di Fellini, divenuto nello scrittore romeno il Povero Augusto, conoscerà la sua più interessante incarnazione nel ritratto dell'Artista nella società, mentre il Clown Bianco, figura dominatrice, prepotente, sempre cinica e malvagia, con cui il primo contende la stessa arena sociale, prende in Manea le sembianze del Dittatore stesso, il funesto Ceaușescu, e, come si avrà modo di vedere dalla ricognizione che riserverò ad alcuni aspetti stilistici del romanzo, anche di un personaggio enigmatico come il Dottor Marga.

Tornando all'intervista con lo scrittore, va detto che Manea giunge non solo a far coincidere l'Artista e il Clown – in quel passo preferisce usare il termine buffone –, ma vi si immedesima anche, invocando più orizzonti culturali e antropologici in cui tale figura estetica ha assunto particolare riguardo, vale a dire la tradizione ebraica, quella legata agli studi di Bachtin e al ruolo da esso attribuito al carnevale nel Medioevo e nel Rinascimento e, nella stessa misura, le società contemporanee, libere o soggette a chiusure ideologiche, ugualmente burlesche per l'autore, che nella risata e nella sua "ambiguità giocosa, ironica, sarcastica, beffarda" hanno trovato l'antidoto migliore contro le forme più diverse di imposizione sociale e politica. Pertanto, lo scrittore ha fiducia nell'efficacia degli strumenti che producono la derisione e li vede come un'arma infallibile:

⁵ Il passo dell'intervista si trova alla p. 65 in traduzione italiana e a p. 64 nell'originale romeno. Corsivo di chi scrive.

Ma il libro si ispira anche a Fellini, a un suo saggio in cui descrive i due tipi di clown, il Clown bianco e il Povero Augusto. Il Clown bianco è l'arrogante, l'attaccabrighe che sempre sgomita, mentre Augusto è colui che incassa, si picchia da solo, piange, ride. Ero senza dubbio dalla parte di quest'ultimo. Fellini stesso vede in lui la figura dell'artista nella società. Il libro introdusse nella mia letteratura la figura del Povero Augusto, che mi è molto vicina. [...]. Nella tradizione ebraica c'è il personaggio del buffone, di cui si dice che sia amato da Dio. [...]. Noi oggi sappiamo che nella letteratura mondiale il buffone aveva un suo ruolo presso re e dittatori. Mi sembra che la realtà, tanto quella socialista quanto quella capitalista, sia una realtà burlesca, una realtà che sminuisce il ruolo dei padroni, siano essi padroni per motivi ideologici che per motivi di denaro. [...]. Bachtin diceva che il coro popolare ride, sempre e ovunque. Dunque, questo voler introdurre la risata, questa ambiguità giocosa, ironica, sarcastica, beffarda è un'operazione di sabotaggio dell'autorità più accessibile e più efficace.

(Manea 2020, 63-65 in italiano e 62-63 in romeno).

Dunque, per tutte le ragioni esposte nel brano sopraccitato e per altre ancora, Manea condivide con Fellini la convinzione che il Clown sia un emblema ideale per connotare la figura dell'Artista nella società, introducendo tuttavia i propri distinguo, che vanno a legarsi alla sua personale esperienza culturale e storica, di scrittore nato in un paese in cui "il buffone aveva un suo ruolo presso dittatori".

La risemantizzazione dell'Augusto operata da Manea trova piena sintonia in questo dettaglio del ritratto che egli plasma nei confronti del suo Artista-Povero Augusto, tenendo presente il saggio *Un viaggio nell'ombra* felliniano. Vi afferma Fellini:

Il clown incarna i caratteri della creatura fantastica, che esprime il carattere irrazionale dell'uomo [...], quel tanto di ribelle e di contestatario contro l'ordine superiore che è in ciascuno di noi. È una caricatura dell'uomo nei suoi aspetti di animale e di bambino, di sbeffeggiato e di sbeffeggiatore. (Fellini 1972, 111).

Per quanto riguarda il Clown Bianco, in linea di massima il confronto col modello tratteggiato da Fellini regge altrettanto, poiché i due personaggi – a mio avviso – cui tale maschera prena di simbolismo si addice principalmente sono il Dittatore nella raccolta di saggi *Clown. Il dittatore e l'artista* e il Dottor Marga nel romanzo *La busta nera*, tutti e due caratterizzati dalla malvagità, dal cinismo e dalla prepotenza, anche se diversamente dosate e con impatto ampiamente collettivo, nel primo caso, e più limitato, individuale, nel secondo. Come si noterà più avanti, nei commenti che saranno riservati alla coppia clownesca Tolea-Dottor Marga, nel romanzo gli stratagemmi coercitivi del Clown Bianco Marga sono decisamente sottili, quasi impercettibili, a differenza dell'orrore

palese che scatena su masse o intellettuali e artisti singoli il Clown Nazionale (Manea 2004b, 52). Dunque, pure su questo aspetto le descrizioni dei Clown malefici coincidono, anche se si dovrà desumere che l'idea e soprattutto la pratica della "repressione" si carichi nell'universo di Manea di significati più gravi e tragici: "Il clown bianco è uno schiaffeggiatore" e più avanti "Il clown bianco spaventa i bimbi perché rappresenta *il dovere*, o per dirlo con un termine alla moda, *la repressione*" (Fellini 1972, 113 e 114).

La lettura dello stesso passo felliniano da parte dello scrittore romeno restituisce chiarezza riguardo la sua accezione del termine "repressione": "La *repressione* - un termine alla moda? [...]. Per noi, repressione era la realtà più immediata, la respiravamo per le strade, nell'atmosfera dei luoghi di lavoro e nei ristoranti". (Manea 2004b, 51).

Il ritratto dell'Artista si completa sempre in questa prospettiva che ritorna all'inizio del capolavoro di Manea, *Întoarcerea huliganului* [Il ritorno dell'huligano], dove l'immedesimazione fra le inclinazioni del Povero Augusto e l'esperienza di vita dell'esule è ancora e più che mai esplicita e chiama in causa quella di Paul Celan, simile per tanti versi e che appare testimoniata dall'altro illustre esule con le stesse modalità espressive, vale a dire con uno stile diretto, tagliente, che fonde allo stesso tempo nella poeticità la forza della metafora capace di concentrare con massima asciuttezza degli accenti tragici:

"Che cos'è la solitudine provata dal Poeta?", era stato chiesto, più di mezzo secolo fa, subito dopo la guerra, al giovane Paul Celan, mio conterraneo di Bucovina. "Un numero da circo non annunciato", aveva risposto il poeta. [...]. La storia del Circo, come Storia... [...]. Il Povero Augusto va a caccia delle proprie debolezze piuttosto che di quelle altrui, spiando, sospettoso e sarcastico, l'attimo che gli chiede, di nuovo, di impersonare il ruolo di vittima preteso dagli spettatori. In questo ruolo aveva accumulato, a poco a poco, scetticismo e rassegnazione, terapia dell'esilio. (Manea 2004a, 27).

La vicenda umana di un ribelle per eccellenza compone anche la narrazione della *Busta nera*, l'ultimo libro scritto in Romania dall'autore e pesantemente censurato, le cui vicissitudini di scrittura e di pubblicazione raccontate da Manea nel saggio "Il rapporto del censore" esemplificano in modo sufficientemente dettagliato le prassi censorie inflitte per decenni in Romania alla produzione culturale complessiva (Manea 2004b, 77-108).

Il protagonista, l'eccentrico Anatol Dominic Vancea Voinov, detto Tolea, è ai suoi cinquanta anni un Clown sconfitto dalla Storia, che crolla nel finale del romanzo, vigorosamente caratterizzato dal linguaggio veemente e, nel contempo, efficace nello smascherare la menzogna e l'oppressione sociale. Tolea è una specie di ribelle che non accetta di far parte della grande messinscena sociale, dove tutti

sono prigionieri-burattini. L'ex professore di un liceo di provincia – estromesso dall'insegnamento, per presumibili, ma mai comprovate ambiguità nei rapporti con gli studenti, finisce per essere “retrocesso” a portiere di un albergo sordido della capitale.

Quali tratti identitari del personaggio e della trama indicano, dunque, in lui un ribelle e un contestatore dell'ordine costituito? Il libro è ambientato negli anni Ottanta, a Bucarest, allorché il figlio si mette a ripercorrere la vicenda che aveva portato il suo genitore, eccelso professore universitario laureatosi alla Sorbona, a suicidarsi quarant'anni prima. Questa opzione, a cui Anatol dà corso con grande capacità esplorativa, lo catapulterà in un mondo sotterraneo di organizzazioni clandestine, informatori e archivi segreti e, sul piano compositivo, sarà sempre questo il motore che consentirà al narratore di intessere una fitta rete di analogie tra il passato e il presente, tra la dittatura di Antonescu e il regime autarchico voluto dal nuovo *conducător*, Nicolae Ceaușescu. L'indagine così impostata fu anche uno degli aspetti sensibili del romanzo di cui la censura chiese la soppressione.

Il padre di Anatol Vancea Voinov era scomparso dopo aver ricevuto una strana lettera che portava il simbolo della Guardia di Ferro, il movimento legionario fascista di estrema destra costituitosi in Romania nel 1927. Dunque, tutto faceva pensare a una lettera minatoria da parte delle istituzioni del potere: si era nel 1940, ovvero nel periodo del regime dittatoriale governato dal generale Ion Antonescu e dalla Guardia di Ferro.

La morte del padre e la lettera ricevuta da costui poco prima, nella faticosa “busta nera” attorno alla quale aleggia un fitto alone di mistero, sono gli elementi che fungono da motore per la progressione del racconto.

Alla fine dell'indagine di Tolea sembra riuscire a fare luce sui fatti accaduti, ma la verità ultima sfugge al suo esame: quella fantomatica lettera non sembrava fosse opera di un qualche organo superiore, ma in realtà l'autore di essa poteva essere stato uno spasimante della sorella di Tolea, che per i quarant'anni successivi si era nascosto in un ricovero per sordomuti. Tolea arriva dopo ripetute ribellioni e crisi nervose a perdere gradualmente la ragione, ma non prima di seppellire la lettera e insieme a lei il mistero che, assillandolo senza tregua, aveva dato un senso alla sua esistenza offesa e mutilata dalla storia. In effetti, il libro propone un enigma psicologico rivelatore di quello che uno dei personaggi denomina “psicologia della clausura” (Manea 2009, 304), oppure, più esplicitamente, dello sconforto e della nevrosi causati dall'esilio interiore di cui sono affetti molti dei personaggi del romanzo *Busta nera*.

Si tralasciano volutamente altri aspetti, per concentrarsi più approfonditamente sugli spunti che Norman Manea avrebbe potuto cogliere dalla visione felliniana del Clown, alcuni dei quali sono già emersi durante la ricognizione critica che ho condotto fino ad ora.

Nel ritratto del protagonista Tolea, frustrato e deluso, che cerca di resistere a un'esistenza votata alla mediocrità e al compromesso, manifestando un'indifferenza superiore, traboccante di sarcasmo e impertinenza, si possono agevolmente riconoscere i tratti identitari forti dell'Augusto felliniano: l'atteggiamento marcatamente "ribelle" e "contestatario contro l'ordine superiore" e la capacità del Clown di presentarsi come "una caricatura dell'uomo nei suoi aspetti [...] di sbeffeggiato e di sbeffeggiatore". (Fellini 1972, 111).

Senza dubbio, l'ispirazione che Manea dichiara di aver tratto da Fellini risiede principalmente nel rigetto dell'autorità e, in compenso, nel largo uso del sarcasmo. La predisposizione ribelle di Anatol è rivolta contro il fallimento e il degrado cui la società lo condanna.

Un esempio lampante in tal senso è, ad esempio, l'esilarante *performance* del protagonista, in realtà, uno spettacolo tragi-comico, amaro e allo stesso tempo divertente, che scatta al momento della messa in vendita di carne di pollo nel negozio di alimentari Gostat⁶. Il capitolo rivela tutta la capacità istrionica del personaggio, la sua statura di Clown veemente e beffardo, definita attraverso il linguaggio e la gestualità.

Inoltre, se si vuole riflettere sul nome del personaggio Anatol Vancea Voinov, nome che detiene una certa dignità, gravità, eleganza, sarà agevole notare che nominandolo Tolea, l'autore, cui si unisce alla voce del narratore, trasforma il protagonista, partendo dal livello onomastico, in un Clown, in un Povero Augusto. Nell'analisi di Fellini questa osservazione troverebbe riscontro nell'affermazione secondo cui: "Il clown è uno specchio in cui l'uomo si rivede in grottesca, deforme, buffa immagine" (Fellini 1972, 111).

Ad esempio, il narratore lo designa sistematicamente con l'appellativo Tolea, sorta di falso ipocoristico, poiché tale alterazione fonetica appare presentata più come un intervento spregiativo, che come un vezzeggiativo. Altri personaggi che si rivolgono al protagonista, riprendono, seppure in modi diversi, la stessa sfumatura semantica (negativa).

Eppure Tolea è perfettamente in grado di recitare talvolta la parte di un Clown irriverente. Il più sovente egli si mostra tanto irriverente da rasentare l'insolenza più spinta, trovando maggiore appiglio nel rapporto soffocante, in realtà, di vera e propria dipendenza e coercizione, che lega il protagonista al famoso Dottor Marga, l'ex amico della sua famiglia. Sifatto legame dà luogo a una illustrazione tra le più calzanti nell'opera di Manea del rapporto che si instaura fra il Clown Bianco e il Povero Augusto. Tale frequentazione, che detiene una rilevanza fondamentale nella poetica del romanzo, reitera il vincolo autoritario

⁶ Gostat - rete di negozi molto nota e con diffusione capillare in Romania, che commercializzava delle porzioni razionate di salumi, uova, verdura e carne, nel periodo della profonda crisi alimentare degli anni '80 del Novecento.

imposto al protagonista da un'istanza superiore, assimilabile allo stesso tempo a un sostituto simbolico di grado inferiore del dittatore. Il medico neuropsichiatra dirige nel romanzo un istituto di salute mentale, una specie di microcosmo della società romena invaso dalla follia, riflesso di un dato di fatto reale, raccontato con icastica limpidezza dall'autore stesso:

Nel Circo totalitario, gli studi psichiatrici sovraffollati diventano un luogo di rifugio, di preghiera e di simulazione. [...]. Sono luoghi di sotterfugio e di rifugio «legale», dove si può evadere dall'arena-palude, con le sue punizioni, le sue farse e i suoi gemiti quotidiani. Visto che la repressione psichiatrica è stata impiegata contro tanti casi «scomodi» sembra una vera incoscienza che sia tu stesso a offrire allo STATO l'arma più facile per annientarti. (Manea 2004b, 64).

Crediamo che anche il legame, insieme tormentoso e non autentico fra Tolea e il medico Marga, assuma questi precisi significati: il protagonista, consapevole della falsità dell'amicizia cui l'altro finge di essere disposto, finisce per subire trattamenti assimilabili a veri e propri atti di repressione psichiatrica, a lui applicati con guanti bianchi, e che difficilmente possono essere identificati come tali. Nella sua foga di rincorrere la verità sul passato del padre, Anatol bersaglia il dottore di domande scomode, di parole che spaventano l'interlocutore per le allusioni al suo possibile coinvolgimento nei tragici accadimenti di una volta, al punto che Marga tratterà questo paziente recalcitrante sottoponendolo alla sedazione durante le visite "amichevoli" che si svolgono a casa sua, e verso la fine dell'opera non esiterà a rinchiuderlo in un apposito istituto, con l'esito che il "malato" scivolerà ben presto in uno stato fulminante di degrado mentale.

Il Dottor Marga appare come un personaggio ambiguo, malefico. È, a tutti gli effetti, un Clown Bianco, che indossa un vestito bianco, vale a dire un camice da medico e soprattutto si atteggia come una sorta di dittatore a scala ridotta o di sostituto (di grado inferiore) del medesimo, al punto che la discrezione con cui esercita il suo potere occulto rende inafferrabili e invisibili dall'esterno della sua cerchia fidata gli atti repressivi di cui è il mandante. Il dottore si dimostra un manipolatore pericoloso, essendo l'unico personaggio del romanzo il cui ritratto fisico o la cui personalità consentano di individuare delle somiglianze con il profilo del Clown Bianco di Fellini:

Il primo è l'eleganza, la grazia, l'armonia, l'intelligenza, la lucidità, che si propongono moralisticamente come le situazioni ideali, le uniche, le divinità indiscutibili. [...]. L'augusto [...] si ribella ad una simile perfezione, si ubriaca, si rotola per terra e anima, perciò, una contestazione perpetua. Questa è, dunque, la lotta tra il culto superbo della ragione (che giunge a un estetismo proposto con prepotenza) e l'istinto. (Fellini 1972, 112).

Ecco spiegate le ragioni della ribellione che l'Augusto fa esplodere nei confronti del Clown Bianco, nell'accezione di Fellini condivisa da Manea.

Il topos del Clown messo in risalto attraverso l'approccio autotraduttivo e con i mezzi del *teatro nel teatro*

Nella *pièce Angajare de clovn* le valenze polisemiche della figura del Clown sono rivelate principalmente dal processo traduttivo operato dall'autore stesso tra la versione linguistica originale (composta nella sua madrelingua) e la trasposizione della stessa nella lingua della sua seconda patria (il francese), processo che perviene a imprimere al testo drammaturgico un'intensa poeticità, da interpretare in una prospettiva più estesa del teatro di Vișniec che, grazie ai propri tratti strutturali e all'incessante "spettacolo" di filtrazioni, riscritture, trasferimenti linguistici, emozionali e culturali, tende verso una poetica del testo bilingue, aperta e in progressivo costituirsi di se stessa.

La succinta analisi dell'immaginario linguistico (più precisamente, certe accezioni a livello compositivo, simbolico-metaforico e semantico), connesso alla figura del Clown, è intesa a esplicitare soprattutto nella versione autotradotta (in francese) le interessanti potenzialità incarnate dal Clown, anche grazie alla presenza del *teatro nel teatro*, che mettono in luce significati supplementari di particolare rilevanza nell'economia del testo complessivo.

Dunque, passerò ora ad esaminare in modo comparativo alcuni aspetti presenti nella versione originale e i loro nessi, in posizioni simmetriche, nell'autotraduzione. Si impongono alcune considerazioni preliminari. Le libertà che l'autore può arrogarsi quando assume anche la veste del traduttore delimitano il proprio spazio di autonomia in relazione alle norme della traduzione allografa e, al tempo stesso, aprono l'opera verso una dimensione più spettacolare, in virtù di una sua prerogativa esclusiva che lo autorizza a mettere in pratica tutte le modifiche atte, nella sua accezione, a completarla.

È proprio questo il punto nodale in cui interviene in Vișniec una vera e propria *poetica della traduzione*, volta a segnalare la piena consapevolezza dell'autore, secondo cui trasferire l'opera in un'altra lingua significa anche modificarla ampliandone le potenzialità stilistiche, simboliche e, talvolta, anche tematiche.

Il testo drammatico *Angajare de clovn*, scritto ancora in Romania, tra il 1986 e il 1987, e tradotto già nel 1988 in collaborazione con Claire Jéquier, illustra nella biografia di Matei Vișniec il momento liminale, anche in senso linguistico, tra la fase romena e quella francese della sua opera teatrale.

La *pièce* mette in luce un tratto caratterizzante della drammaturgia dell'autore, ovvero la rivisitazione della poetica del teatro dell'assurdo, che la sua visione rinnova e adatta al mondo contemporaneo, smantellandone sistematicamente procedure e meccanismi.

Ritornano in Vişniec alcuni dei paradigmi più omologati del Teatro dell'assurdo, a partire dall'idea di esplorare la condizione umana senza illusioni, espressa dal reiterarsi della triade attesa – angoscia – alienazione, e attraverso la congiunzione tra comico e tragico, in una visione in cui l'essere umano è ridotto allo status di vittima rinchiusa in un universo infernale e irrazionale, che mette in discussione il concetto stesso di realtà. Dunque, Vişniec esaspera e trasgredisce le strategie del Teatro dell'assurdo con accentuato senso grottesco. A riprova di quello che è stato affermato in precedenza, questa *pièce* dimostra pienamente tale ipotesi interpretativa.

Per quanto riguarda la sua trama, si tralasciano di necessità diversi aspetti secondari, per esporre in sintesi il nocciolo tematico intorno al quale si dipana la fitta rete di significati che si intessono man mano, al passaggio da una versione linguistica all'altra.

I tre personaggi sono vecchi Clown che conservano ricordi comuni. Dopo che tutti hanno letto l'annuncio per l'assunzione di "Clown vecchio", essi si incontrano per caso, nel luogo della selezione, in una sala d'attesa, cioè in uno spazio simbolico. La "gioia" della scoperta si trasforma ben presto per i Clown Niccolò, Filippo e Peppino in una feroce rivalità, che svela nel *Atto primo* la falsità e la perversità della loro difficile condizione, sintomo di profonde fragilità e insicurezze dei personaggi. In attesa del fatidico incontro, i Clown si lanciano insulti e ingiurie con tono ora scherzoso, ora severo, facendo riaffiorare dal loro passato ricordi e illusioni di gloria ancora vive. L'assurdità irrisoria di queste esistenze diventa chiave di lettura per la tragica spettralità e per l'assoluta solitudine della condizione umana *tout court*.

Soltanto nella seconda parte, quando un circo vero attraversa le strade della città, nei tre Clown si risvegliano reminiscenze di innocenza e purezza, che imprime sui loro volti la luce magica di un'autentica felicità. Un orribile malinteso muta il finale in tonalità tragiche: dopo essersi dimostrati premurosi nell'aiutare Peppino, allorché egli mima con perfetta arte la propria morte, non esitano a colpirlo con ferocia e ad abbandonarlo allorché il vecchio Clown è colto davvero da un male improvviso.

Prima di commentare il fondamentale nocciolo di senso verso il quale converge tutta una serie di scene, come il susseguirsi di momenti performativi che hanno come protagonisti i Clown e in particolare Peppino, vale a dire il personaggio creato per illustrare delle funzioni metateatrali in questa *pièce*, dobbiamo osservare che proprio gli stessi momenti e atti di *teatro nel teatro* annunciano e anticipano in modo speculare, in una *mise en abyme* simile a un gioco di riflessi inter- e intra-testuali, il motivo poetico principale ed unificatore del testo teatrale. Inoltre, i monologhi incentrati sulla condizione dell'arte circense e del Clown, assegnati dall'autore a Peppino, rispecchiano con maggiore intensità la

lucidità tragica del personaggio. Infine, sarà pur sempre il Clown più saggio a calarsi nei panni dell'attore tragico per reincarnare il dilemma amletico, che nel testo di Vișniec porta a identificare lo statuto ontologico del Clown – inutile, marginale e condannato alla solitudine assoluta –, alla condizione generalmente umana:

Peppino: [...] Oggi essere o non essere clown, questo è il problema⁷.
(Vișniec 2007, 448).

In un altro contesto, laddove in francese non si esita a esprimere il soggetto 'clown' esclusivamente attraverso la ripetizione del sostantivo nelle frasi che definiscono lo status del commediante – nome mantenuto persino nella terza sequenza –, in romeno si ricorre alla sostituzione pronominale (terza persona singolare) ossia alla forma 'el'. Tale soluzione traduttiva non va dunque intesa come tentativo di esplicitazione e tantomeno di normalizzazione linguistica, ma sarebbe più adeguato leggerla come rimando intertestuale all'universo beckettiano, governato dal principio assiomatico che l'arte è l'apoteosi della solitudine (Fusini 1993, 29).

Ridere stupidamente è tutto quello che sapete fare... un vero clown non ride mai. Non il clown ride, ma è il pubblico, non il clown⁸.
(Vișniec 1998, 26).

Prima che Peppino pronunciasse una battuta di cruciale rilievo nell'economia della *pièce* complessiva, di cui soltanto l'autotraduzione ne rivela il senso più profondo – definendo sotto forma di un'irrevocabile condanna la condizione della loro arte dissacrata e dei Clown come artisti destinati all'incomunicabilità più atroce col mondo –, esistevano alcuni 'antefatti' opportunamente segnalati poco prima, in questo contributo, che rivestono altrettanta rilevanza nella struttura e nella poetica dell'opera.

Pertanto, nell'*Atto primo*, si è potuto assistere alle esibizioni dei tre Clown, disseminate proprio nella sostanza drammatica dell'opera, e destinate a determinare l'avanzamento della trama. Altri numeri circensi, "eseguiti" dai protagonisti nel loro passato, erano stati ricordati con nostalgia, o forse alcuni non avevano nemmeno avuto tanto splendore se non nei loro sogni di gloria, dando tuttavia occasione a momenti di autoriflessione metateatrale sul decadimento del senso della loro arte. Tali sequenze sono volte ad anticipare in chiave tragica

⁷ Si fornisce la versione originale, in romeno, del brano citato: "Peppino: [...] A fi sau a nu fi bufon, asta-i întrebarea". Traduzione in italiano di chi scrive.

⁸ Si fornisce la versione in francese del brano citato: "Rire bêtement, c'est tout ce que vous savez faire... un vrai clown ne rit jamais. C'est pas le clown qui rit, mais c'est le public, pas le clown". Traduzione in italiano di chi scrive.

l'incantevole sfilata per strada di quel circo vero, cui loro viene impedito l'accesso visuale, perché nella sala d'attesa in cui si trovano le finestre mancano.

Il crescendo creato da questi 'antefatti' sfocia a un certo momento in una frase di cruciale importanza, pronunciata da Peppino, il cui senso profondo, svelato solo dall'autotraduzione, rappresenta il nucleo simbolico attorno al quale convergono le linee di forza del testo e definisce in forma di condanna irrevocabile la condizione dell'arte dissacrata dei Clown, vale a dire di artisti destinati all'impossibilità di comunicare con il mondo.

Confrontiamo i passi simmetrici della sequenza nelle due lingue del teatro di Vişniec:

Peppino: Ce s-o mai lungim. V-ați tâmpit, gata. *S-a terminat*. Mai bine uitați-vă cât e ceasu'.

(Vişniec 2007, 442).

Peppino: On va pas passer le réveillon là-dessus! Vous êtes devenus complètement idiots, ça c'est sûr. *Finita la commedia*. Dites-moi plutôt l'heure qu'il est.

(Visniec 1998, 24).

Rispetto alla costruzione impersonale 'è finita', indeterminata e poco suscettibile di introdurre informazioni semantiche significative per la comprensione e l'interpretazione globale del testo, la trasposizione autotraduttiva attraverso l'espressione consacrata e specializzata nell'universo scenico ed estetico, *Finita la commedia*, opera un repentino mutamento dell'orizzonte di attesa del lettore.

Nella versione francese il passo riassume e chiarisce motivi già presentati, ma non ancora del tutto trasparenti nel disegno complessivo dei significati testuali, disegno destinato a precisarsi soltanto alla fine. Allo stesso tempo, nel brano dove appare collocata ancora nell'*Atto primo* della *pièce*, la sentenza anticipa quel delinarsi conclusivo dell'opera verso il quale maturano i diversi piani e livelli di senso. In accezione stilistica, il procedimento è assimilabile a un'analessi e insieme a una prolessi.

Il sintagma, essenzialmente polisemantico e introdotto nel testo francese in lingua italiana – il veicolo linguistico in cui conobbe la diffusione più ampia, per segnare poi la storia del teatro universale –, calamita l'attenzione del pubblico lettore/spettatore, segnalando che si recita una *commedia nella commedia*, una *performance* di tipo circense all'interno di un'opera drammaturgica, i cui significati travalicano i confini dell'arte o della convenzione strettamente artistica, per definire in accezione negativa lo statuto ontologico generalmente umano.

Come un verdetto di morte, la sentenza sanziona alla metà della *pièce* con poche e precise parole il senso grottesco, artificiale e falso delle tristi simulazioni, completamente estranee al senso dell'arte, per mezzo delle quali ciascuno dei Clown aveva esercitato perfidamente la propria presunta superiorità

nei confronti di un partner d'attesa ritenuto più debole. La risposta del Clown più saggio avverte dunque, in secondo luogo, che, in effetti, si è attori in una *commedia grottesca nella commedia*, poiché *lo spettacolo* si staglia sullo sfondo di una tragedia che rende irreali il comico.

La replica potrebbe stabilire un fertile dialogo intertestuale con l'opera lirica *I pagliacci* di Ruggero Leoncavallo, incentrata pur sempre su un dramma che si consuma prima della recita di una commedia, tra gli attori comici di una piccola compagnia e sempre in registro e con senso tragico. Alla prima rappresentazione, al Teatro dal Verme nel 1892, i personaggi principali interpretano le proprie parti in veste di attori della commedia dell'arte e del teatro popolare, incarnando allo stesso tempo, sotto precisa indicazione registica, i modelli stilistici e scenici consacrati da Arlecchino, Colombina e Pagliaccio, il che legittima ulteriormente la chiave di lettura della *pièce Angajare de clown*, proposta in precedenza. La connotazione ultima riconduce alla loro particolare condizione di esseri umani divorati dal tempo, di cui l'approdo in ordine esistenziale è ormai destinato alla dissoluzione e al crollo implacabile di ogni svolta futura.

Dunque, si potrà identificare qui uno dei nodi tematici principali che accomunano l'opera drammaturgica di Vișniec e il romanzo di Manea, e che è rappresentato dalla condizione tragica dei protagonisti, due Clown al crepuscolo della loro esistenza, uno sconfitto dalla storia avversa e dal male ideologico, ossia da cause estranee all'individualità e all'intimità, l'altro vittima di un tempo che passa inesorabilmente, il cui oltraggio, percepito a livello strettamente individuale, si estende a "contaminare" in modo indiscriminato l'universale condizione umana.

La battuta *Finita la commedia* indica anche una *mise en abyme* che rende possibile - nei termini di Lucien Dällenbach - l'esistenza dell'"autotestualità", per designare l'insieme dei rapporti possibili che un testo possa sviluppare con e dentro se stesso. Dällenbach considera le forme di riassunto interne a un testo (a un'opera), così come ogni genere di *mise en abyme* come illustrazioni dell'"autotesto", poiché funzionano come "citazioni del contenuto" oppure come "riassunti intratestuali" (Dällenbach 1976: 283-284).

Giunti in questo punto dell'analisi sarà legittimo chiedersi chi o cosa abbia fornito all'autore romeno-francese lo spunto per plasmare la sua *pièce* in un universo immaginario italiano, come lo indicano anche i nomi dei Clown, oltre a questa frase quasi miracolosa. Durante un'intervista che mi ha rilasciato nel 2013, lo scrittore aggiunge altre connotazioni, connesse in modo più diretto alla fonte felliniana della sua *pièce*:

[Il sintagma, *n. m.*] Viene direttamente da Fellini. Ero molto influenzato da Fellini quando l'ho scritta [la *pièce Angajare...*, *n. m.*]. È una *pièce* che devo in totalità a Fellini. Mi sono ispirato al suo film *I clown*, dunque, all'universo sonoro dei film italiani e, mentre scrivevo, mi venivano in mente delle

battute. Ad esempio, in *La strada* c'è una scena în care compaiono due personaje, la ragazza e l'uomo capace di spezzare le catene, interpretato da Antony Queen. Questi avevano dei rapporti cu un giovane e ad un certo momento Antony Queen picchia quel giovane, che muore veramente. Io ho rivisto questo film după quarant'anni o forse după trenta, e, probabilmente da quella scena è venuta fuori în modo inconsapevole la mia scena dei clown. [...]. I film di Fellini hanno segnato profondamente la mia adolescență⁹. (Vişniec 2017).

L'autore rivela anche l'esatta circostanza e l'immagine mentale attorno alla quale si sono coagulati altri (possibili) significati culturali della famosa frase. Ambientando la sua *pièce* nell'universo di Fellini e della cultura teatrale italiana, Vişniec ha scommesso su una frase con estesa eco polisemantica în altre lingue, "în virtù"–spiega lo scrittore– "di questa enorme forza di suggestione, portatrice di segni culturali, che è propria della lingua italiana". (Vişniec 2017)

La frase ha come nucleo un vocabolo magico e onnicomprensivo, 'commedia', în care convergono rispettivamente i significati attribuiti da Balzac e da Dante alla condizione umana, ai quali il testo associa esplicitamente le suggestioni della *commedia dell'arte*, per denotare sul piano tematico, ma anche della stilistica teatrale, scenica, l'inesauribile ampiezza delle manifestazioni che l'umanità possa incarnare. Inoltre, l'autore afferma:

L'idea di commedia rimanda a un intero scatenarsi di passioni, pertanto, le connotazioni vengono ad asociarsi rapidamente. Talvolta non ce ne accorgiamo nemmeno, ma una parola provoca un vero e proprio sisma nel cervello di colui che la riceve, suscita a fare collegamenti cu altre informazioni e crea una sorta di scossa emozionale e culturale¹⁰. (Vişniec 2017).

Per conseguenza, Vişniec non solo ha introdotto una metafora dove l'originale non la prevedeva, ma, inoltre, ha collocato questa metafora în un

⁹ Si fornisce il brano citato nel testo nella sua versione originale, disponibile col titolo "Convorbire cu M. Vişniec", în Emilia David, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vişniec*, Tracus Arte, Bucurest, 2015, p. 516: "[Sintagma, n. m.] Vine direct din Fellini. Eu eram foarte marcat de Fellini când am scris-o [piesa *Angajare...*, n. m.]. Este o piesă pe care i-o datorez integral lui Fellini. M-am inspirat din filmul său *Clovnii*, deci, din universul sonor al filmelor italiene, și când scriam îmi veneau în minte replici. De exemplu, în [filmul] *La strada* e o scenă în care sunt două personaje, fata și spărgătorul de lanțuri, jucat de Antony Queen. Aveau niște raporturi cu un tânăr și la un moment dat Antony Queen îl bate pe tânărul acela care chiar moare. Eu am revăzut filmul acesta după 40 de ani sau poate 30 de ani, și – probabil – din scena aceea, în mod inconștient, am tras scena mea cu clovnii. [...]. Filmele lui Fellini m-au marcat enorm în adolescență".

¹⁰ Si fornisce il brano citato nel testo nella sua versione originale, disponibile în *ibid.*, p. 517. "Ideea de comedie sugera o întreagă dezlănțuire de pasiuni, și atunci conotațiile vin rapid. Uneori nici nu ne dăm seama, dar un cuvânt provoacă un seism în creierul celui care îl primește, incită alte informații și creează un fel de fior emoțional-cultural".

punto nodale, di massima rilevanza nel testo, dove la versione francese avrebbe potuto continuare su un piano non metaforico, conferendo alla *pièce* complessiva un supplemento di significato di fondamentale rilievo.

Dalla prospettiva traduttologica, si può asserire che la trasposizione autoriale elude il principio secondo cui è possibile presupporre la perfetta equivalenza di una sequenza linguistica attraverso la sua identica trasposizione letterale nella lingua d'arrivo. Poiché l'autore non si è dato il compito di stabilire una corrispondenza delle metafore tra l'originale e la traduzione, sarà forse più corretto parlare di una *sovratraduzione* o, comunque, di un *potenziamento della poeticità* del testo di partenza. In questa accezione, la traduzione è intesa come apertura del testo verso nuove potenzialità di significato, in una logica in cui le trasformazioni introdotte dall'autore si integrano con naturalezza in un sistema di parallelismi che obbedisce a una logica propria, bilingue.

Si tratta del fatto che, come scrive Antoine Berman, ogni autore bilingue si costruisce in modo intuitivo (come nel caso di Matei Vișniec) oppure facendo ricorso a una coscienza teorica più elaborata un "progetto di traduzione", che prevede un insieme di potenzialità insite nella prima variante linguistica, che solo la traduzione è in grado di far germinare e attivare appieno (Berman 2008, 112).

Conclusioni

La ricognizione che è stata qui riservata al potenziale metaforico della visione del Clown e del circo nel romanzo *La busta nera* di Norman Manea e nella *pièce Vecchio clown cercasi* di Matei Vișniec porta a concludere che, mentre nel primo scrittore la rappresentazione dell'individuo - dell'intellettuale e dell'Artista in particolare - prigioniero nel Circo totalitario o semplicemente nell'arena variopinta dell'esistenza, ha la forza di irradiazione e la capillarità di una *forma mentis* nell'insieme dell'opera, nel secondo, seppure il Clown occupi nell'economia di questo saggio soltanto lo spazio simbolico del testo drammaturgico diventato lungo il tempo il dramma dell'autore maggiormente rappresentato sui palcoscenici internazionali, l'emblema circense giunge a connotare la fragilità della condizione umana stessa e dello status ontologico dell'individuo inteso, dunque, in accezione negativa. Occorre, tuttavia, precisare ancora che in altri testi teatrali di Vișniec il Clown non manca di essere accostato a profili funesti di tiranni.

Nella ripresa intertestuale del topos del Clown felliniano, dapprima illustrata in Manea, sono state messe in luce, come anche nella *pièce* di Vișniec, delle continuità di grande interesse critico, ma anche delle diversità di significato rispetto al modello. Esse indicano nello scrittore romeno-americano, oltre all'universalità della rappresentazione della Storia intesa come circo grottesco e volgare, la specificità irriducibile riflessa nella figura paradigmatica del Clown ribelle e irriverente, ovvero quell'emblema del Clown che nel carnevale infernale del potere dittatoriale mostra la sua forza invincibile, scaturita dal sarcasmo e dalla derisione.

Tale materia letteraria trova modo di manifestarsi in N. Manea nella spiccata frammentarietà delle trame, presente d'altronde a tutti i livelli compositivi, ma soprattutto si trasmette con modalità marcatamente poetiche, vale a dire nella ricorrenza di immagini e topoi metaforici che, associati fra di loro oppure impiegati singolarmente, danno origine nei suoi libri a un'elaborata griglia di strumenti poetici. A questi procedimenti andrebbe ancora aggiunta almeno l'opzione a favore della drammatizzazione accentuata del racconto, assimilabile a tratti a uno spettacolo teatrale, che nella *Busta nera* si declina come commedia totalitaria, rafforzata da una commedia del linguaggio.

Per quanto riguarda Vişniec, la poeticità deriva nella sua drammaturgia da due fonti principali: *in primis* dalla natura eminentemente poetica della sua scrittura teatrale, in cui la poesia permea in modo capillare tutte le sue opere dedicate ai palcoscenici e, secondariamente, come è stato mostrato in questo contributo, dal bilinguismo del suo teatro, in cui il passaggio ininterrotto da una versione linguistica all'altra di una stessa *pièce*, nelle diverse fasi della produzione letteraria dello scrittore, consente il delinearsi nel suo teatro di un dialogismo intertestuale, in accezione traduttologica, ma anche critica in senso esteso, che diventa fonte di uno spettacolo inesauribile delle differenze culturali, antropologiche, semantiche, stilistiche, insomma, compositive in senso esteso.

Le angolature da cui è stata analizzata la pratica dell'autotraduzione rendono possibile l'interpretazione del bilinguismo di Matei Vişniec nei termini di una poetica, che ha al centro l'idea della resa traduttiva intesa come trasposizione poetica. I nessi con una tale analisi, ricavabili nelle versioni autotradotte delle sue *pièces*, sono – come è stato illustrato precedentemente – le estensioni di senso e di visione, gli effetti del bilinguismo riscontrabili al confine tra l'invenzione stilistica e lessicale, le potenzializzazioni operate su diversi piani e livelli di significato, che conducono all'arricchimento complessivo delle valenze insite in ciascun testo. A perseguire questo proposito, i procedimenti messi in opera da Vişniec nella sua drammaturgia sono senz'altro più numerosi rispetto al quadro tracciato di necessità in modo sintetico e soltanto parziale in questa sede.

BIBLIOGRAFIA

- Berman, Antoine. 2008. *L'Âge de la traduction. «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin, un commentaire*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes – Université Paris VIII.
- Böll, Heinrich. 1963. *Opinioni di un clown*, traduzione di Amina Pandolfi. Milano: Mondadori [prima edizione originale *Ansichten eines Clowns*, 1963].
- Dällenbach, Lucien. 1976. "Intertexte et autotexte" *Poétique*, n. 27, 197 : 283-284.

- Fellini, Federico. 1972. “Un viaggio nell’ombra”, che precede la sceneggiatura del film *I clowns*, in *Fellini TV*, a cura di Renzo Renzi. Bologna: Cappelli. 105-130.
- Fusini, Nadia. 1993. B&B Beckett e Bacon. Milano: Garzanti.
- Manea, Norman. 1979. *Primii ani de ucenicie ai lui August Prostul*. București: Cartea Românească.
- Manea, Norman. 2004a. “L’arena dell’Augusto”, in *Il ritorno dell’huligano. Una vita*, traduzione di Marco Cugno. Milano: Il Saggiatore.
- Manea, Norman. 2004b. “I clown: il dittatore e l’artista (Postille a Fellini)”, in *Clown. Il dittatore e l’artista*, traduzione di Marco Cugno. Milano: Il Saggiatore: 45-76.
- Manea, Norman. 2009. *La busta nera*, traduzione di Marco Cugno. Milano: Il Saggiatore; originale romeno, *Plicul negru*, postfazione di Matei Călinescu, București: Cartea Românească, 2003.
- Manea, Norman. 2020. “Emilia David intervista Norman Manea”, intervista concessa dallo scrittore a E. David [in occasione della *tournee* dell’autore per presentare in Italia il suo vol. *Corriere dell’Est. Conversazioni con Edward Kanterian*, Milano, il Saggiatore, 2017], traduzione di Anita Natascia Bernacchia, disponibile in versione bilingue, italiana e romena, in *Viaggio in Italia. Norman Manea: nove studi d’autore*, a cura di Aurora Firța-Marin e Dan Octavian Cepraga, traduzioni di Anita Natascia Bernacchia, Andreea David, Anda Neagu, Irina Păun e Roxana Roman. Milano: Il Saggiatore: 29-30.
- Visniec, Matei. 1998. *Petit boulot pour vieux clown*, traduzione di M. V. e Claire Jéquier, seguito da *L’histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*. Paris: Actes Sud-Papiers.
- Vișniec, Matei. 2007. *Angajare de clovn*, in *Păianjenul în rană. Teatru I*, ed. seconda rivista, prefazione di Mircea Ghițulescu. București: Cartea Românească. [il testo teatrale scritto inizialmente in romeno (1987) è reperibile anche in *Teatru*, vol. I-II. București: Cartea Românească; I ed. in romeno, București: Unitext, 1993].
- Vișniec, Matei. 2017. “Emilia David intervista Matei Vișniec”, intervista tradotta da E. David e pubblicata nella rivista online *Insula Europea*, il 10.10.2017, ma realizzata il 2.11.2013, disponibile al link: <https://www.insulaeuropea.eu/2017/10/10/emilia-david-intervista-matei-visniec/>. L’originale in romeno, col titolo “Convorbire cu M. Vișniec”, è disponibile in *Anexa 1*, in Emilia David, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vișniec*. Bucarest: Tracus Arte, 2015. 510-520.

