

Altre  
visioni

158



collana diretta da Eva Marinai

Eva Marinai

Il tragico quotidiano  
*Jean Anouilh, mito e teatro  
a Parigi fra le due guerre*

*con un contributo di  
Carlo Titomanlio*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2023  
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it  
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-471-4

  
Titivillus

## Indice

p. 7	<b>Parte I. Tempo</b>
7	1.1 <i>L'infinito presente del mito</i>
12	1.2 <i>Tragico e tragedia nel XX secolo</i>
15	1.3 <i>Porte aperte, stazioni e camere d'albergo</i>
19	1.4 <i>La violenza senza il sacro</i>
25	<b>Parte II. Azione</b>
25	2.1 <i>Rivincite, ribellioni, riscritture</i>
39	2.2 <i>Ripensare Jean Anouilh e le pièces noires</i>
50	2.3 <i>Jean Anouilh tra Louis Jouvet e Paulette Pax</i>
54	2.3.1 <i>L'Hermine</i>
69	2.4 <i>Jean Anouilh e Georges Pitoëff</i>
73	2.4.1 <i>Le Voyageur sans bagage</i>
87	2.4.2 <i>La Sauvage</i>
101	2.5 <i>Jean Anouilh e André Barsacq</i>
107	2.5.1 <i>Eurydice</i>
123	2.5.2 <i>Antigone</i>
153	<b>Parte III. Luogo</b>
	<i>di Carlo Titomanlio</i>
153	3.1 <i>Punti cardinali. Storie di teatri nella Parigi di Anouilh</i>
154	3.1.1 <i>Verso nord</i>
165	3.1.2 <i>Verso est</i>
170	3.1.3 <i>Verso sud</i>
180	3.1.4 <i>Verso ovest</i>
184	3.1.5 <i>Senza bussola</i>
191	<b>Immagini</b>
209	<b>Bibliografia</b>
224	<b>Indice dei nomi</b>

## Parte I. TEMPO

*Le comique n'est qu'un tragique vu de dos.*  
Gérard Genette, 1996

### *1.1 L'infinito presente del mito*

Vendicarsi per un torto subito, immolarsi per una causa, liberarsi del passato, di figli o genitori ingombranti, trasgredire una norma sociale per un imperativo sacro o personale, provare a sfuggire alla sorte, superare il confine tra morte e vita: sono solo alcuni degli *infiniti presenti* del mito e dunque dell'archetipo tragico, che tormentano da sempre l'inconscio degli esseri umani. Desideri reconditi e ossessioni che nel dramma antico trovano espressione nell'agire tragico della figura protagonista, costretta a seguire il proprio inesorabile destino. Nella forma drammatica moderna essi hanno assunto il senso di un eterno conflitto tra l'agire e il non agire, tra l'essere e il non essere (Edipo e Oreste si trasformano in Amleto), un conflitto interiore che si traduce in un impulso di trasgressione del proprio s , nell'angoscia dell'anima che lotta senza trovare soluzione se non nella dissoluzione.

Cambia la configurazione, la forma, il modello immaginifico e poetico, le norme di genere, ma del tragico resta l'essenza, declinata ora come infrazione del limite ora come conflitto irrimediabile tra libert  di agire e colpa<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Su questi due modelli interpretativi del tragico, il modello conflittuale (in rapporto ai concetti di colpa e di *hybris*) e il modello trasgressivo (trasgressione del S , senza necessit  di un antagonismo tra due posizioni e tra due attori), riflette Hans-Thies Lehmann in *Trag die und dramatisches Theater*, Berlin, Alexander Verlag, 2013. In italiano si pu  leggere in Id., *Tragedia e teatro drammatico*, a cura di M. Massolongo, postfazione di G. Guccini, Imola (BO), Cue Press, 2022, in particolare alle pp. 54-72.

– concetto su cui riflettono gli studi di Walter Benjamin – l'*amartia* che da “errore” diviene, in epoca cristiana, “peccato”. Il fondamento della contraddizione tra la soggettività del *principium individuationis* e l’oggettività del reale, in cui ogni mortale è destinato alla sconfitta, finisce per collocarsi nella dimensione schellinghiana della punizione per un delitto *inevitabile*. «Era un’idea grandiosa – afferma Schelling – quella di sopportare volontariamente anche la punizione per un delitto inevitabile, al fine di dimostrare attraverso la perdita della propria libertà appunto questa libertà, e inoltre soccombere con un’aperta affermazione del libero volere»<sup>2</sup>.

Eroi ed eroine tragici hanno da sempre incarnato l’occasione catastrofica e rovinosa dell’essere liberi di scegliere il proprio destino, dovendo fare i conti con interrogativi eterni, con un conflitto insanabile tra apollineo e dionisiaco, con tabù e norme inviolabili.

Alla fine del XIX e per tutto il XX secolo molti intellettuali si sono interrogati sul complesso rapporto fra tragico e tragedia e fra sostanza tragica e struttura drammatica, in quanto i mutamenti storici e sociali che hanno interessato l’epoca post-moderna hanno richiesto un adeguamento delle forme e dei modelli artistici a un nuovo sentire, senza interrompere tuttavia il costante e inesauribile dialogo con le istanze di cui i classici sono portatori. Il mito e l’archetipo restano un bacino a cui il mondo contemporaneo attinge per comprendere e tentare di “ordinare” un caos che apparirebbe altrimenti inspiegabile; le figure tragiche del mito divengono, per usare un’espressione di James Hillman, «immagini assiomatiche a cui ritorna continuamente la vita psichica»<sup>3</sup>.

L’*Oresteia* rappresenta un caso emblematico del fenomeno, tale da indurre a ritenere la trilogia eschilea una sorta di *Ur-Drama* del teatro occidentale<sup>4</sup>. Analogamente le figure e i motivi di Oreste, Elettra, Edipo, Antigone, Medea, Orfeo ed Euridice rappresentano fonti cui tornare ad abbeverarsi quando la crisi della contemporaneità diviene talmente profonda e

acuta da non permettere altra via che un ritorno al passato, alla fiaba. Un eterno ritorno, ciclico, che si manifesta anche e soprattutto nella forma della riscrittura, dal momento che ogni scrittura è di per sé stessa riappropriazione e rilocalizzazione di prototipi e archetipi, trasformazione di ipotesti in *macro-testi* o *iper-testi*, perciò inevitabilmente intertestuale.

La domanda genettiana sul perché riprendere il mito in una società disincantata come quella contemporanea trova possibili risposte sia nella funzione della mitologia quale tentativo di risanare (o anche solo “consolare”) una società devastata, sia nella concezione postmoderna dell’intertestualità come fenomeno persistente nelle arti contemporanee, sia nell’essenza modellabile del mito, materia in grado di riplasmarsi e contaminarsi attraverso la parodia, il *pastiche*, il travestimento, il grottesco e tutti quei processi che Genette denomina *démotivation* e *transmotivation* (citando, in proposito, *Salomè* di Oscar Wilde)<sup>5</sup>.

Gli esempi sono assai numerosi e vedono nel “secolo breve” – attraversato dalla necessità di trovare appigli, tentativi di comprensione, vie di fuga o di resistenza a guerre, regimi e crisi mondiali – e fino agli anni Duemila un territorio vitale di sperimentazione drammaturgica sul tragico e sul mito come *archè*, ossia fondamento interpretativo di esperienze simili nel tempo<sup>6</sup>, ridefinito e rinegoziato secondo canoni estetici e semasiologici di volta in volta nuovi. Da Hugo von Hofmannsthal a Bertolt Brecht, da Paul Claudel, Jean Cocteau, Jean Giraudoux, André Gide, Jean Anouilh a Marguerite Yourcenar e Jean-Paul Sartre, o ancora da Heiner Müller a Christa Wolf, da Eugene O’Neill a Thornton Wilder, da Gabriele D’Annunzio a Corrado Alvaro, Alberto Savinio, Pier Paolo Pasolini, Giovanni Testori, Dario Fo e Franca Rame, Claudio Magris, e da Wole Soyinka a Tadashi Suzuki, da Sarah Kane ad Anne Carson, da Lina Prosa a Emma Dante, Mimmo Borrelli, Giuseppe Manfredi<sup>7</sup>. E per uscire dal panorama testuale e avventurarsi tra le molteplici declinazioni della scrittura scenica: dall’*Orestide* di Gassman/Lucignani/Pasolini all’*Oresteia* di Ronconi/Untersteiner, dall’*Antigone* di Malina/Beck (Living Theatre) a *Dyonisos in ’69*

<sup>2</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, cit. in Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, trad. di G. Garelli, a cura di F. Vercellone, introduzione di S. Givone, Torino, Einaudi, 1996, p. 17 [ed. or. *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main, Insel, 1961].

<sup>3</sup> James Hillman, *Re-visione della psicologia*, trad. di A. Giuliani, Milano, Adelphi, 1992, p. 20 [ed. or. *Re-visioning psychology*, New York, Harper & Row, 1975].

<sup>4</sup> Cfr. Anton Bierl, *L’Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, trad. di L. Zenobi, premessa di M. Fusillo, postfazione dell’autore alla nuova edizione italiana, Roma, Bulzoni, 2004 [ed. or. *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart, Metzler, 1992].

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 434.

<sup>6</sup> Cfr. Kurt Hübner, *La verità del mito*, trad. di P. Capriolo, Milano, Feltrinelli, 1990 [ed. or. *Die Wahrheit des Mythos*, München, Beck, 1985].

<sup>7</sup> Per una ricognizione almeno parziale delle riscritture dei miti nel teatro mondiale del XX secolo (il progetto si interrompe alla fine degli anni Ottanta del Novecento), si veda Susan Harris Smith, *Twentieth-Century Plays Using Classical Mythic Themes: A Checklist*, in «Modern Drama», XXIX, 1, primavera 1986, pp. 110-134.

di Schechner, da *Orestie* di Peter Stein a *Oresteia (una commedia organica?)* e *Tragedia Endogonia* di Romeo Castellucci e della Società Raffaello Sanzio, dagli otto episodi di *Santa Estasi* sulla saga degli Atridi di Latella/Bellini a *Ifigenia/Oreste* di Valerio Binasco, da *Mount Olympus. To glorify the cult of tragedy* di Fabre/Olyslaegers a Milo Rau e Stefan Bläske con *Orestes in Mosul*<sup>8</sup>.

Si tratta di artisti, di (ri)scritture/adattamenti che ridiscutono, in forma drammatica o postdrammatica, mediante nuove modalità di riappropriazione del mito e della coscienza tragica, forme, modelli e valori fondativi della nostra cultura sino a capovolgerli, ridefinendone i ruoli, modificandone i paradigmi stilistici e retorici, e aprendo a fondamentali prospettive di riflessione sul concetto warburghiano di *Nachleben der Antike* (“sopravvivenza dell’antico”), e sulla ricezione (nonché sul *tradimento*) dei classici, in costante dialogo con la contemporaneità<sup>9</sup>.

È necessario considerare qui anche la questione della «riattivazione»<sup>10</sup>, intesa come esperienza di scrittura finalizzata a riattivare un testo ponendolo a contatto con la sperimentazione di attori e registi: nel contesto performativo contemporaneo tale processo può diventare *re-enactment*<sup>11</sup>, ovvero ri-creazione e ridefinizione del modello in un contesto storico nuovo.

<sup>8</sup> Sono qui citati solo alcuni esempi tra i più noti e significativi di rivisitazione in chiave contemporanea della tragedia classica (con particolare attenzione alle riprese dell’*Oresteia* eschilea), per fornire delle coordinate generali, senza alcuna pretesa di esaustività.

<sup>9</sup> Per un approfondimento del tema, vastissimo e denso di implicazioni, si rimanda agli studi di Martina Treu, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Firenze, Arcipelago, 2005; Ead., *Il teatro antico nel Novecento*, Roma, Carocci, 2009; Annamaria Cascetta, *La tragedia nel teatro del Novecento. Coscienza del tragico e rappresentazione in un secolo al ‘limite’*, Roma, Laterza, 2009; Massimo Fusillo, *Premessa*, in «Atene e Roma», numero monografico dedicato a *La tragedia greca oggi: performance, riscritture, rielaborazioni*, VI, 3-4, 2012, pp. 257-258; Anton Bierl, *Postdramatic Theatre ad Politics: The Oresteia today*, in *ivi*, pp. 283-296; Federico Condello, *Dato un classico, qualche conseguenza: appunti sulla paradossale acronia della classical reception*, in Nicola Grandi (a cura di), *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, Bologna, Pàtron, 2013, pp. 113-128; Annamaria Cascetta, *Modern European Tragedy. Exploring Crucial Plays*, New York-London, Anthem Press, 2014; Daniela Sacco, *Tragico contemporaneo. Forme della tragedia e del mito nel teatro contemporaneo (1995-2015)*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2018; Sotera Fornaro, *La tragedia greca, nostra contemporanea*, in «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo», I, 1, 2020, pp. 7-11.

<sup>10</sup> Claudio Meldolesi, Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 24 e ss.

<sup>11</sup> Sul concetto di *re-enactment* si veda in *primis* il pensiero del filosofo Robin George Collingwood, con particolare riferimento a quanto contenuto in *The Principles of Art* (Oxford, Clarendon Press, 1938).

Nei primi anni Settanta, anticipando di un decennio gli studi di Gérard Genette – e seguendo quelli di Peter Szondi e George Steiner su tragico, dramma moderno e tragedia –, Hans Blumenberg ipotizza una “attualità del mito” che è tuttora una questione aperta. Egli ritiene che prima della Ragione vi sia il Mito, e prima del concetto la metafora, e che esistano ambiti del reale cui si accede solo attraverso l’oralità del “racconto” (*mythos*), riproposto nelle sue infinite varianti. Il mito diviene dunque, alla stregua della metafora, un mezzo per trasportare (*metaphorein*) significati simbolici e allusivi e per condurci in uno spazio-tempo assoluto, non calato nella effettività del contingente bensì in un infinito presente<sup>12</sup>.

D’altra parte, la natura poetico-creativa delle mitologie trova espressione già nella *Scienza Nuova* (1730) di Giambattista Vico e, risalendo fin all’Antichità, nello *Ione* di Platone, col fine però qui di negare la “scienza” dell’attore-poeta che declama l’*epos*, la “parola parlata”<sup>13</sup>, rispetto alla dialettica del *logos* che per il filosofo ateniese è la vera conoscenza.

Il Mito, nella concezione romantica schelegeliana, diviene altresì un modo arcaico di descrivere il mondo senza conoscerlo, che esprime la nostalgia per ciò che la Ragione illuminista ha dimenticato. Il concetto di mito esplosa come potenza immaginifica nella riflessione nietzschiana sulla *nascita della tragedia*, che scuote la cultura teatrale tra fine Ottocento e inizio Novecento minacciando l’intero assetto della filologia classica. Spetterà probabilmente a Károly Kerényi risanare questa spaccatura.

Per Theodor Adorno l’artista si pone come soggetto autonomo in grado di dar forma a una tradizione, a un patrimonio di *topoi* che si è a un certo punto cristallizzato in quella mitologia che Kerényi distingue dal mito, riconoscendone l’invarianza. Se per Kerényi mitologie e mitologemi rappresentano due modalità di raccontare attraverso le immagini (siano esse poetiche o figurative) la presenza immutabile del dio, Adorno ritiene che al momento della sua trasformazione in arte, il mito divenga variabile, mutevole, e sia l’artista a farsi creatore di mitopoiesi.

<sup>12</sup> Cfr. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

<sup>13</sup> *Epos* è la parola parlata, la cui radice indoeuropea è la medesima del latino *vox*, voce, derivando entrambe dal sanscrito *vac* (parlare, parola, voce, ciò che è detto). Cfr. Franco Rendich, *L’origine delle lingue indoeuropee. Struttura e genesi della lingua madre del sanscrito, del greco e del latino*, Roma, Palumbi, 2007 [2ª ed. riveduta e ampliata], p. 324.

### 1.2 Tragico e tragedia nel XX secolo

La lettura di Adorno secondo cui la «parodia significa impiego delle forme nell'epoca della loro impossibilità»<sup>14</sup> muove nella direzione di un dissolversi del tragico nel XX secolo. Secondo questa teoria, il travestimento poetico, il paradosso, il grottesco e l'assurdo andranno a occupare lo spazio lasciato vuoto dalla morte della tragedia decretata da Steiner<sup>15</sup>, per il quale il dramma non è l'erede della tragedia ma è ciò che ne sancisce la fine<sup>16</sup>. Si tratta di un'interpretazione assolutista che esclude la possibilità di una persistenza del tragico pur nella modificazione di forme e temi. L'inattualità della *tragedia* come genere teatrale nella cultura contemporanea<sup>17</sup>, a seguito dell'affermarsi del dramma moderno, non rappresenta però allo stesso tempo una definitiva eclissi del tragico *tout court*<sup>18</sup>.

Nel suo *Saggio sul tragico*<sup>19</sup>, coevo al testo steineriano, Szondi scinde la tragedia dal tragico: compendiando, è possibile distinguere la tragedia come

<sup>14</sup> Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Tentativo di capire Finale di partita* [Versuch, das Endspiel zu verstehen, 1958, 1961], trad. di E. De Angelis, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, p. 288.

<sup>15</sup> Cfr. George Steiner, *La morte della tragedia*, trad. di G. Scudder, Milano, Garzanti, 1965 [ed. or. *The Death of Tragedy*, London, Faber & Faber, 1961].

<sup>16</sup> Corre l'obbligo di segnalare che la stessa definizione di "dramma" è stata oggetto di controversie sul piano interpretativo e storiografico. Szondi colloca la nascita del genere nell'Inghilterra elisabettiana, ma soprattutto nella Francia del Seicento; Lukács piuttosto dopo la metà del Settecento, con Lessing. Steiner parla di un ritorno alla scrittura di "quasi-tragedie" durante l'età romantica, che si concludevano non con un finale luttuoso bensì di redenzione.

<sup>17</sup> È un tema affrontato anche da Luigi Pirandello in *Menzogna del sentimento dell'arte* del 1890. La tragedia nella sua forma alta e aulica propria del teatro antico – come anche il sublime eroico – appare impossibile per l'epoca contemporanea, per una sorta di *surplus* di sofferenza vissuto dagli esseri umani oggi, che impedisce la catarsi: «I Greci poterono serenamente contemplare ogni errore, cui deve sempre fatalmente seguire una catastrofe. Noi sentiamo troppo, soffriamo troppo: la nostra vita è per se stessa drammatica, però non possiamo aver la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati», Luigi Pirandello, *Menzogna del sentimento dell'arte*, in «Vita Nuova», ottobre 1890, p. 7. Il concetto viene ripreso da Pirandello, in altra forma, nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904).

<sup>18</sup> Con riferimento alla lingua francese, ma applicabile anche all'italiano, Jean-Marie Domenach fa notare che «la langue française nous permet cette distinction essentielle. *Tragique* n'est pas seulement une épithète associée à *tragédie* (Sophocle, auteur tragique); le mot recouvre une réalité plus vaste et plus profonde, si l'on pense, avec Max Scheler [*Le Phénomène tragique*, in *Mort et survie*] que le phénomène du tragique constitue une structure fondamentale de l'univers», Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Édition du Seuil, 1967, p. 21.

<sup>19</sup> Cfr. Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, cit.; ma si veda anche Id., *Teoria del dramma moderno*, a cura di C. Cases, Torino, Einaudi, 1962 [ed. or. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1956].

*forma* laddove il tragico è la *struttura*<sup>20</sup>. Per il critico letterario e filologo ungherese un conto è la tragedia che ha visto il suo apice nel V secolo a.C. e che, con alterne vicende, si ripropone anche in altri periodi e contesti; un altro conto è il tragico inteso come "dialettica" e dunque, sulla scia di Hegel e Benjamin, essenza della filosofia. Per questo il saggio di Szondi si divide in due parti: una prima sezione storiografica che ripercorre le principali teorie filosofiche ed estetiche sul tragico ad opera di dodici pensatori del periodo compreso tra 1795 e il 1915 (dall'idealismo di Schelling alla fenomenologia di Scheler) e una seconda sezione a carattere analitico che, partendo dall'esempio emblematico dell'*Edipo re* di Sofocle, attraversa otto opere rappresentative delle quattro grandi epoche della poesia tragica, così da affrontare, tra gli altri, Calderón, Shakespeare, Racine, fino a Büchner. Prendendo le mosse dalla storia di Edipo e dal presupposto che fonte di tragicità non è tanto il declino dell'eroe quanto il fatto che «l'uomo soccomba proprio percorrendo quella strada che ha imboccato per sottrarsi»<sup>21</sup>, Szondi pone le basi per il riconoscimento della medesima dialettica tragica tra salvezza e annientamento anche in altri drammi di epoche ben diverse dall'età dei greci. Egli non manca di rilevare le sostanziali differenze tra tragedia antica e dramma moderno, ma il suo approccio – di carattere storico e non normativo – entra nel merito dell'evoluzione della struttura dialettica nelle diverse stagioni del teatro. Ciascun esempio esaminato è contraddistinto dall'*unità degli opposti*: «a essere tragico non è l'annientamento in sé, ma il fatto che la salvezza si trasformi in annientamento»<sup>22</sup>. Procedendo in tal modo Szondi può costruire non un percorso storiografico sul genere tragico, bensì una fenomenologia della coscienza tragica: il conflitto non si realizza nello scontro tra due agire opposti e in contrasto, ma nella vita interiore dell'eroe che – come direbbe György Lukács – è rimasto «solo [...] dinanzi al destino»<sup>23</sup>.

In quest'ampia panoramica sul tragico come struttura del pensiero si colloca in tempi più recenti anche la riflessione di Hans-Thies Lehmann, erede del magistero szondiano. Lehmann, teorico del teatro postdramma-

<sup>20</sup> Su questi aspetti cfr. Annamaria Cascetta, *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano, Vita e Pensiero, 1991; ead., *La tragedia nel teatro del Novecento*, cit.; Franco Perrelli, *Filosofie moderne del dramma antico*, Bari, Edizioni di Pagina, 2019.

<sup>21</sup> Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 79.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> György Lukács, *Metafisica della tragedia: Paul Ernst*, in Id., *L'anima e le forme*, trad. di S. Bologna, Milano, SE, 2002, p. 251.

tico<sup>24</sup>, sviluppa il suo ragionamento intorno al tragico su un fronte ever-sivo. In un primo tempo pone l'accento sul tema dei conflitti, che sono generalmente chiamati "tragici", e sulla questione della persistenza o meno di tali conflitti nella modernità e nella postmodernità<sup>25</sup>. Prescindendo dalla forma drammatica che può assumere nel tempo, il tragico è considerato dallo studioso tedesco come una forza distruttrice e dirompente che opera all'interno della persona<sup>26</sup>, e come tale presente a ciascuna latitudine e in ogni epoca. La spinta dell'essere umano ad andare verso l'ignoto, in un oceano di collisione e trasgressione, crea immancabilmente le condizioni per favorire la tendenza al disastro, ed è questa la condizione tragica che le pratiche artistiche e culturali rappresentano sul piano estetico ed etico. Tralasciando il tema della moralità e la riflessione intorno al concetto di *Sittlichkeit* che lo studioso mette in campo a partire dalla lettura hegeliana di *Antigone*, ai fini del nostro ragionamento è utile ricorrere al concetto di libertà (spirituale, intellettuale, morale), che di nuovo apre alla dimensione del conflitto. «Non credo in niente, tranne che nel conflitto»: partendo dalla citazione di questo assunto provocatorio di Heiner Müller, Lehmann arriva ad affermare che la tragedia si attua quando non c'è libertà di scelta e che l'esperienza tragica è la rappresentazione di una forza interiore della persona, spinta dal desiderio di trascendere i limiti umani. Esiste, dunque, si chiede Lehmann, uno spazio per il conflitto tragico nel nostro mondo? La risposta è affermativa, ed è proprio la forma drammatica a costituire il modello possibile per articolare tale conflitto<sup>27</sup>. La tragedia, dunque, diviene non più e non soltanto la rappresentazione

<sup>24</sup> Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, trad. di S. Antinori, postfazione di G. Guccini, Imola (BO), Cue Press, 2017 [ed. or. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main, Verlag der Autoren, 1999; ed. inglese: *Postdramatic Theatre*, trad. di K. Jürs-Munby, New York-London, Routledge, 2006].

<sup>25</sup> Lo studioso tedesco affronta il tema del tragico a più riprese e sviluppa una teoria che partendo dal concetto di "conflitto" giunge a una nuova linea d'indagine che oppone al modello del conflitto quello di "trasgressione". Tale evoluzione della teoresi sul tragico si riconosce mettendo a confronto il testo del 2007, Hans-Thies Lehmann, *Notes sur le tragedie, le tragique et le politique aujourd'hui*, in Paul Vanden Berghe, Christian Biet, Karel Vanhaesebrouck (a cura di), *Cedipe contemporain? Tragédie Tragique Politique*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2007, con il ben più corposo saggio del 2013: Id., *Tragödie und dramatisches Theater*, cit. (nella versione italiana del 2022: Id., *Tragedia e teatro drammatico*, cit.).

<sup>26</sup> Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Notes sur le tragedie, le tragique et le politique aujourd'hui*, cit., pp. 227-228.

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*, pp. 234-237.

del destino tragico dell'essere umano, bensì – con un cambio di prospettiva – *il destino stesso della rappresentazione*. È il punto chiave dell'analisi lehmanniana: la forma drammatica diventa il postulato dell'essenza tragica, che risiede nel fatto che il personaggio esprime il dolore di un altro, ossia dell'autore. Indissolubili risultano quindi il contenuto tragico (il conflitto) e la forma drammatica tragica, creando un'interdipendenza tra *significato tragico* e *significante drammatico*, tra esperienza tragica ed esperienza teatrale, che si basa – perfino superfluo a questo punto darne rilievo – sull'arte dialogica.

### 1.3 Porte aperte, stazioni e camere d'albergo

A chiusura del XIX secolo, Maurice Maeterlinck pubblica un saggio che percorre i tempi, anticipando tanta parte degli sviluppi cui teoria e prassi teatrali daranno vita oltre trent'anni più tardi. Si tratta di *Le tragique quotidien*, uscito nel 1896 all'interno della raccolta *Le Trésor des Humbles*<sup>28</sup>. Nella breve ma acuta trattazione il poeta simbolista si sofferma sull'esistenza di un tragico "quotidiano" «molto più reale, più profondo e conforme al nostro essere veritiero che non il tragico delle grandi avventure»<sup>29</sup>. Sul finire dell'Ottocento il poeta e drammaturgo sostiene insomma che la coscienza del tragico non risiede più nell'immagine di Giuditta tirannicida che decolla Oloferne, di Mario vittorioso sui Cimbri, ovvero sia nell'«inutile chiasso di un'azione violenta», quanto piuttosto in quella di «una casa solitaria di campagna, una porta aperta in fondo al corridoio, un viso o delle mani in riposo»<sup>30</sup>. Immagini che sanno raccontare l'orlo dell'abisso e raggiungere il fondo della nostra coscienza. Sembra pertanto di poter osservare una polarità fra un teatro animato da grandi movimenti e un teatro in cui il conflitto risiede dentro l'essere umano, che può anche rimanere immobile, ritratto seduto e pensoso, ma non per questo tranquillo.

<sup>28</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, Paris, Mercure de France, 1896. Parte del saggio intorno al "tragico quotidiano" era già apparso nel 1894 su «Le Figaro» nell'articolo *À propos de Sölness*, una riflessione sul teatro di Ibsen.

<sup>29</sup> Cito qui da Maurice Maeterlinck, *Il tragico quotidiano*, trad. di S. Carandini, in Silvia Carandini (a cura di), *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Roma, Valerio Levi, 1988, p. 79.

<sup>30</sup> *Ibidem*.



Inserendosi nella più vasta teoresi intorno al tragico e alla tragedia<sup>31</sup>, l'intuizione di Maeterlinck assume una valenza anticipatrice sia delle cosiddette tendenze neoclassiche degli anni Trenta-Quaranta sia di tutta l'avanguardia fino a Beckett. Il legame profondo fra *Trauerspiel* e "possibilità" del mondo moderno<sup>32</sup>, che Maeterlinck intravede in nuovi autori, alimenta la riflessione – di cui si è già dato conto – sulla persistenza del tragico dopo l'avvento del dramma borghese e pone, nel delicato trapasso tra Ottocento e Novecento, alcune questioni che restano aperte anche negli anni successivi. Dalla presenza di un "sentimento tragico" nelle pieghe della quotidianità (la «strana e silenziosa tragedia dell'essere» quando «l'uomo si crede al riparo dalla morte esteriore»<sup>33</sup>) che perdura e vive in una linea parallela a quella della grande tragedia, erede della tradizione aristotelica, all'impossibilità (ormai sempre più chiara dopo le carneficine della Grande Guerra) di essere eroi e di riconoscere un senso e una verità assoluti («il senso [...] si nasconde dietro e tra i fatti»<sup>34</sup>); e ancora, sul piano più propriamente compositivo, dal disegno mai pienamente realizzato di rifondare un teatro d'arte e di poesia al valore empirico dell'esperienza teatrale che travalica e smentisce la presunta, detestata sovranità della parola.

Prima di arrivare all'inizio degli anni Cinquanta e a Samuel Beckett, alcuni tra i maggiori drammaturghi e uomini di teatro della tarda modernità, mossi dal bisogno di rappresentare la conflittualità connaturata nell'esistere, si sono impegnati in una sorta di recupero del senso tragico, che però non si rivela più nel gesto eroico ma nelle pieghe di un'umanità smarrita, che si aggira lontano dalle regge, tra stazioni, camere d'albergo, salotti o stamberghe. Un'umanità che rifiuta la felicità, arrivando finanche a rifiutare la vita.

È il caso delle figure protagoniste delle *pièces noires* di Jean Anouilh, che esprimono un enorme potenziale perturbante proprio perché indossano le maschere del mito così come le ragazzine portano i tacchi della madre, avanzando sfrontate e traballanti verso lo specchio: uno specchio che

restituisce un'immagine opaca della loro testarda, adolescenziale purezza (Antigone: «Je suis encore trop petite»; Jeannette: «Je ne veux pas devenir grande»; Lucille: «Je ne veux pas être raisonnable»<sup>35</sup>).

A partire da *La Sauvage* (1934), il tema ricorrente e lacerante dell'eroina in conflitto con sé stessa trova declinazioni e modelli possibili nell'opera di riscrittura del *topos* mitologico: da *Eurymedea* ad *Antigone*, fino ad arrivare a *Médée*. Ma il tema mitologico, come si vedrà, sopravvive anche nelle opere precedenti (*L'Hermine*, *Le Voyageur sans bagage*) in modi meno espliciti ma egualmente efficaci.

Le giovani eroine – più che gli eroi – di Anouilh hanno per destino l'infelicità; ma proprio per quella spinta verso l'abisso che caratterizza il tragico, il desiderio di felicità vive in loro come tensione irrealizzabile e aspirazione irraggiungibile, intimamente rifiutata quale condizione di compromesso; come afferma la "selvaggia" Thérèse alla fine del secondo atto: «Oui, je reste, moi, et je n'ai pas honte et je suis forte et je suis fière et je suis jeune et j'ai toute la vie devant moi pour être heureuse!...»<sup>36</sup>.

L'atto del rifiuto (*refus du bonheur*<sup>37</sup>) diviene gesto di affermazione della ferma consapevolezza di poter ancora dire no, o non dire sì ("ne pas dire oui"); di respingere cioè la felicità sporca, spicciola e materiale (*sordide bonheur*), incarnata solitamente dall'antagonista, che può anche essere un gruppo sociale, un *milieu*, mediocre e corrotto.

L'artificio della messa a nudo del *ruolo* (termine ricorrente nei testi di Anouilh) e della convenzione teatrale, denunciato consapevolmente dall'autore, trova la propria ragion d'essere nell'equilibrio transitorio tra forma e contenuto. Sia che la spinta tenda, come in Beckett, a sottrarsi al caos per trovare la salvezza, sia che, come nel teatro di Pirandello, vi sia scampo solo nell'attenersi alla recita delle battute assegnate, gli eroi di Anouilh sono liberi nella misura in cui possono sottrarsi al proprio ruolo, ma questa libertà si svuota di senso perché è negazione dell'essere. Dove risiede dunque la *grandeur* dell'essere umano? Nella capacità di svolgere il proprio dovere in modo spietato; la morale degli eroi (soli) di Anouilh è una morale personale, mai collettiva.

<sup>31</sup> Per una riflessione sul tema e una sintesi delle direttrici teoriche qui accennate, cfr. almeno Gianluca Garelli, *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*, Milano, Mondadori, 2001; Carlo Gentili, Gianluca Garelli, *Il tragico*, Bologna, Il Mulino, 2010. Sul tragico nel teatro europeo contemporaneo si può leggere Muriel Lazzarini-Dossin (a cura di), *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIXe et XXe siècles)*, Bruxelles, Peter-Lang, 2004.

<sup>32</sup> Cfr. Umberto Artioli, *Il problema dell'essenza del tragico*, in «Il Portico», 8-9, febbraio 1967, p. 34.

<sup>33</sup> Maurice Maeterlinck, *Il tragico quotidiano*, cit., p. 80.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Rispettivamente: Jean Anouilh, *Antigone*, in Id., *Théâtre I*, a cura di B. Beugnot, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2007, p. 636; *Romeo et Jeannette*, in Id., *Nouvelles pièces noires*, Paris, La Table Ronde, 1946, p. 342; *La Répétition ou l'Amour puni*, in Id., *Théâtre I*, cit., p. 898.

<sup>36</sup> Jean Anouilh, *La Sauvage*, in Id., *Théâtre I*, cit., 2007, pp. 303-304.

<sup>37</sup> Cfr. Jacques Pujol, *Tendresse et cruauté dans le théâtre de Jean Anouilh*, in «The French Review», XXV, 5, aprile 1952, p. 338.