

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 32, 2021

RUBRICA «RIFRAZIONI»

Il tragico quotidiano. La “revanche du mythe” nel teatro francese tra le due guerre

*The Tragic Quotidian. The “revanche du mythe” in the French Theatre
between the two World Wars*

EVA MARINAI

ABSTRACT

Dagli anni Venti alla fine del secondo conflitto mondiale si registra in Europa e soprattutto in Francia un'attenzione crescente da parte di intellettuali, drammaturghi e registi nei confronti del teatro classico, in particolare del tragico. Cocteau, Giraudoux, Gide, Anouilh, Sartre, Camus, assieme a Jovet, Pitoeff, Baty, Dullin e Barsacq rivisitano il mito greco come forma privilegiata di lettura del mondo contemporaneo attraversato da crisi e incertezze.

PAROLE CHIAVE: *Tragedia, Francia, Mito, Cartel des Quatre, Cocteau Giraudoux, Anouilh, Sartre, Camus*

From the 1920s to the end of the Second World War, in Europe but especially in France, scholars, playwrights and directors increasingly paid attention to classical theatre, to the Tragic. Cocteau, Giraudoux, Gide, Anouilh, Sartre, Camus together with Jovet, Pitoeff, Baty, Dullin and Barsacq passed through the Greek myth as a privileged form to explain the contemporary world crossed by crisis and uncertainties.

KEYWORDS: *Tragedy, France, Myth, Cartel des Quatre, Cocteau, Giraudoux, Anouilh, Sartre, Camus*

AUTORE

Eva Marinai è professore associato in Discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, dove insegna Storia del teatro e Drammaturgia e spettacolo. La sua produzione saggistica comprende studi su teatro antico e antropologia storica (Il comico nel teatro delle origini, 2003), sul teatro comico contemporaneo, in particolare Dario Fo, Franca Rame, Franca Valeri, Paolo Poli (Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena: 1951-1967, 2007), sull'attore e la recitazione (Teorie sull'attore. Percorsi critici per capire le fonti, 2010), sulle riscritture dei miti (Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre, 2014), in particolare Antigone e Medea, cui sono dedicati molti saggi critici di recente pubblicazione. eva.marinai@unipi.it

Un giorno, forse, qualcuno racconterà la stupefacente ricchezza del movimento teatrale francese fra le due guerre.
JEAN ANOUILH, 12 dicembre 1959¹

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 trenta e quarant'anni più tardi. Si tratta di *Le tragique quotidien*, uscito nel 1896 all'interno della raccolta *Le Trésor des Humbles*.² Nella breve ma acuta trattazione il poeta simbolista si sofferma sull'esistenza di un tragico "quotidiano"³ «molto più reale, più profondo e conforme al nostro essere veritiero che non il tragico delle grandi avventure». Inserendosi in una più vasta teoresi intorno al Tragico,⁵ inteso come categoria filosofica o struttura dialettica del pensiero, e alla Tragedia quale genere drammatico destinato a morti e rinascite (che sarà poi sintetizzata da Steiner e Szondi),⁶ questa intuizione con Maeterlinck assume una valenza precorritrice 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,⁷ che Maeterlinck intravede in nuovi autori, alimenta una riflessione 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 si-

¹ J. ANOUILH, *Diario pubblico*, trad. it. di R. Sistu, Rusconi, Milano 1974, p. 95.

² M. MAETERLINCK, *Le Trésor des Humbles*, Mercure de France, Paris 1896. Parte del saggio intorno al tragico quotidiano era già apparso nel 1894 su «Le Figaro» nell'articolo *À propos de Sölness* dedicato ad una riflessione sul teatro di Ibsen.

³ Come fa notare J.M. DOMENACH, *Le retour du tragique*, Édition du Seuil, Paris, 1967, p. 21, nella sezione intitolata *Tragique et Tragédie*: «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».

⁴ M. MAETERLINCK, *Il tragico quotidiano*, nella traduzione italiana contenuta in S. CARANDINI, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Valerio Levi, Roma 1988, p. 79.

⁵ Cfr. almeno C. GENTILI, G. GARELLI, *Il tragico*, Il Mulino, Bologna 2010. Sul tragico nel teatro europeo contemporaneo cfr. *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIXe et XXe siècles)*, a cura di M. Lazzarini-Dossin, Peter-Lang, Bruxelles 2004.

⁶ Cfr. G. STEINER, *The death of tragedy*, 1961; P. SZONDI, *Versuch über das Tragische*, 1961.

⁷ Cfr. U. ARTIOLI, *Il problema dell'essenza del tragico*, in «Il Portico», 8-9, febbraio 1967, p. 34.

lenziosa tragedia dell'essere» quando «l'uomo si crede al riparo dalla morte esteriore»⁸ 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 e i genocidi della Grande Guerra) di essere eroi e di riconoscere un senso e una verità assoluti («il senso [...] si nasconde dietro e tra i fatti»);⁹ 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.

Interpreti di queste tendenze che investono la cultura teatrale francese dell'*entre-deux-guerres* sono intellettuali sensibili ai mutamenti artistici e all'eredità culturale classica: Cocteau, Giraudoux, Gide, e ancora Anouilh, Sartre e per altri versi Camus; da un altro lato *acteurs/metteurs en scène* come Jovet, Baty, Dullin, Georges e Ludmilla Pitoëff, Barsacq, che vivono da protagonisti l'*âge d'or* della Parigi teatrale anni Venti-Trenta sino ad arrivare alle soglie dei Quaranta. Si tratta di un fondamentale connubio tra autorialità e regia che coinvolge figure di spicco implicate nella riorganizzazione istituzionale del mondo del teatro in un periodo cruciale dal punto di vista politico e culturale proprio per l'affermarsi del *théâtre d'art* (e del *théâtre populaire*) in contrapposizione al teatro *boulevardier*. Contemporaneamente al diffondersi «del pensiero di Bergson, di Valéry e di Maritain, alle opere “metapoetiche” di Joyce, alla pittura di Picasso, alla musica di Stravinskij e di Milhaud»,¹⁰ si afferma infatti il cosiddetto Cartel des Quatre (6 luglio 1927). Ben più di un manifesto, di un'associazione o di una dichiarazione d'intenti, il Cartel vede i quattro punti cardinali¹¹ del teatro francese, Louis Jovet (Comédie des Champs-Élysées), Gaston Baty (Studio des Champs-Élysées), Charles Dullin (Théâtre de l'Atelier), Georges Pitoëff (Théâtre des Mathurins), svolgere un'azione coordinata contro il teatro accademico e la commercializzazione della scena dei teatri dei *boulevards*. Allievi o seguaci di Copeau, innovatori della scena e sperimentatori delle possibilità del *treteau nu* (che in Pitoëff diviene più che sottrazione: povertà e miseria come qualità insostituibili) non si può affermare che nel loro lavoro con la drammaturgia d'autore, si siano limitati a “non” tradire il testo.¹² Il loro interesse per la letteratura e la parola scritta

⁸ M. MAETERLINCK, *Il tragico quotidiano* cit., p. 82.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ F. FERGUSSON, *Idea di un teatro*, trad. it. di R. Soderini, Feltrinelli, Milano 1962 [*The Idea of a Theatre*, Princeton University Press, Princeton N. J. 1949], p. 242.

¹¹ È una suggestiva immagine di Jean ANOUILH, *Diario pubblico* cit., p. 96: «verso il nord splendido e stranamente gelido di Jovet, verso l'ovest ingenuamente variopinto come una processione brettone e un po' pittoresco di Baty, verso il sud ricco di immaginazione e appassionato di Dullin, verso l'est arido e intelligente di Pitoëff».

¹² Cfr. M. CONSOLINI, *Rivolte, utopie e tradizione del teatro francese*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, vol. III: *Avanguardie e utopie del teatro*, Einaudi, Torino 2001, pp. 361-362.

(«*sire le mot*» secondo Baty), che si traduce in un'attenzione e in un rigore maniacali nei confronti delle intenzioni dell'autore, non finisce mai per trascurare l'interpretazione né la relazione attore-spettatore. Così come la piena consapevolezza di non poter contare su sovvenzioni statali ma di dover vendere dei biglietti non impedisce a questi artisti-artigiani di riconoscere l'importanza di fare un teatro che se non è pubblico è però "per" il pubblico.¹³ A questi nomi si aggiunge quello di André Barsacq: folgorato dalla messa in scena di Charles Dullin dell'*Antigone* di Cocteau al Théâtre de l'Atelier (1922), egli fonderà la Compagnie des Quatre Saisons, instaurando un sodalizio artistico con Jean Anouilh, di cui metterà in scena all'Atelier, nei primi anni Quaranta, *Eurydice* (1942), *Antigone* (1944) e infine *Médée*, scritta nel 1946 ma rappresentata solo nel 1953.

È verosimilmente con l'*Antigone* di Cocteau del 1922,¹⁴ per la regia di Dullin (interprete di Creonte a fronte di un giovane Artaud/Tiresia), le scene e le maschere di Pablo Picasso e i costumi di Gabrielle Chanel (splendida la veste-mantello di Genica Athanasiu/Antigone: fig. 1), che prende vita il «progetto di una restaurazione formale»¹⁵ che coinvolse tanta parte del *milieu* artistico contrario agli estremismi delle Avanguardie, anzitutto come risposta alla frantumazione dell'identità culturale all'uscita dai conflitti mondiali. Hugo von Hofmannsthal – anch'egli stretto da un legame viscerale con la tradizione classica, gli antenati, la tragedia – a conclusione della prima guerra mondiale si rese sostenitore di un processo di riappropriazione, da parte delle nazioni d'Europa, della propria identità e del proprio passato.¹⁶ Il rinnovato interesse per la classicità ha però nella Francia degli anni considerati un esito estetico diverso, che non intende né andare nella direzione di un rinnovato classicismo di maniera teso ad una scrittura conservativa, filosofico-moraleggiante, né an-

¹³ Anouilh, amico e collaboratore del Cartel, annoterà nei suoi diari, alla data 14 novembre 1940: «Una commedia si recita con attori, e uno di questi, lo si voglia o meno, è il pubblico». J. ANOUILH, *Diario pubblico 1940-1973*, a cura di R. Sistu, nota introduttiva di A. Cattambiani, trad. di E. K. Imberciadori, Rusconi, Milano 1974, p. 38.

¹⁴ L'opera è poi ripresa nel 1927 in forma di teatro musicale grazie alla collaborazione di Arthur Honegger. È utile ricordare, a conferma di un rinnovato interesse del teatro per le figure eroiche della classicità, che nello stesso anno esce anche l'*Antigone* patriottica di Luis Perroy e che un anno prima, nel 1921, è stata pubblicata l'ottocentesca *Antigone* di Jean Reboul.

¹⁵ F. BRUERA, *La forza di gravità dei miti. Antico e moderno in Francia durante la prima metà del xx secolo*, in *Classico/Moderno. Percorsi di creazione e formazione*, a cura di M. T. Giaveri, L. Marfè, V. Salerno, Mesogea, Messina 2011, p. 243. *Le rappel à l'ordre* è anche il titolo di una raccolta di saggi di Cocteau, pubblicata nel 1926. Cfr. anche L. MANGO, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma 2019, pp. 168.

¹⁶ Cfr. H. VON HOFMANNSTHAL, *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, 10 gennaio 1927, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Reden und Aufsätze III., Fischer, Frankfurt 1980. Nel celebre discorso tenuto alla conferenza di Monaco di Baviera sulla letteratura come spazio spirituale della nazione, nel gennaio del 1927, egli usa l'espressione *Konservative Revolution*.

ticipare quella che Adorno individuerà in *Fin de partie* di Samuel Beckett quale parodia del tragico: «parodia [che] significa impiego delle forme nell'epoca della loro impossibilità». ¹⁷

Si tratta altresì di un periodo cruciale per le mutazioni artistiche novecentesche e per gli assetti politici dell'Europa. Negli anni Venti si ha una vera e propria deflagrazione delle regole drammaturgiche: a seguito dello sperimentalismo delle Avanguardie si affacciano testi irregolari, drammi, *pièces* e spettacoli che contaminano più generi e che risultano di difficile collocazione. ¹⁸ In Francia, come nel resto d'Europa, il fenomeno si è intrecciato con altri ormai acquisiti o in via di affermazione: dalla regia alla ricerca di un teatro d'arte che sia però anche attento all'*audience*.

Il 1922 è altresì un anno particolarmente rilevante per il panorama teatrale internazionale: in Russia Mejerchol'd applica i principi della biomeccanica con *Le cocu magnifique*; Vachtangov, con *Turandot* di Carlo Gozzi, dà avvio al filone di ricerca sulla commedia dell'arte come metafora dell'azione teatrale; Tairov mette in scena *Fedra* di Racine, ritradotta in russo. Schlemmer compie i suoi esperimenti con i danzatori ingabbiati del *Balletto Triadico*, mentre, a Berlino, viene proiettato per la prima volta *Nosferatu* di Murnau e Brecht debutta con *Tamburi nella notte*. In Italia le sperimentazioni futuriste di Marinetti e Prampolini raggiungono la maggior concretezza, mentre si diffonde fuori dai confini nazionali il teatro di Pirandello, ¹⁹ con l'affermarsi di un proselitismo che induce a coniare il termine *pirandellisme*.

A Parigi il '22 apre di fatto a una straordinaria stagione di rivisitazione dei miti classici e di contaminazioni del tragico, che ruota attorno a un sodalizio di autori, attori e registi che si sentono pervasi da una missione di rinnovamento estetico ed etico, a partire dall'artigianato teatrale.

È in questo clima culturale – così come era avvenuto ai primi del secolo con il sodalizio artistico tra Reinhardt e Hofmannsthal intorno alla messinscena dei classici (basti pensare ad *Elektra*, 1903) – che, tra gli anni Venti e Trenta, Pitoëff si renderà interprete dei testi teatrali di Henri-René Lenormand (autore, tra le altre opere, di *Asie*, ispirato alle vicende di Medea, con Maria Melato), ²⁰ oltre a quelli di Paul Claudel, di André Gide, di Jean Cocteau e dello stesso Anouilh, di cui metterà in scena

¹⁷ T. W. ADORNO, *Tentativo di capire Finale di partita*, trad. it. di E. De Angelis, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, p. 288 (ed. or. *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, 1958 e 1961).

¹⁸ Cfr. *Il teatro francese 1815-1930*, a cura di M. G. Porcelli, Laterza, Roma-Bari 2009.

¹⁹ Come è noto Charles Dullin, nel 1922, mette in scena all'Atelier *Il piacere dell'onestà*, ma è poi Pitoëff alla Comédie des Champs-Élysées, l'anno successivo, con la sua versione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (testo rifiutato da Gémier e da Copeau) a portare l'autore siciliano all'attenzione della critica e del pubblico francesi. Cfr. almeno il recente A. FABRETTI, *“Le magicien italien”: Pirandello et le théâtre français dans les années vingt et trente*, L'Âge d'homme, Losanna 2004.

²⁰ L'attrice tradurrà e riadatterà il testo con il nuovo titolo di *Medea* per il pubblico italiano nel 1931: Cfr. G. TELLINI, *Storie di Medea*, Le Lettere, Firenze 2012.

L'Hermine nel 1932 (quando l'autore affianca Jouvét come segretario generale a La Comédie des Champs-Élysées), *Le Voyageur sans bagage* nel 1937 e *La Sauvage* nel 1938. Non sarà l'attore regista armeno a realizzare la messinscena delle opere anouilhiane di ispirazione classica (di cui si occuperà Barsacq), ma egli curerà, nel 1926, la regia di *Orphée* di Cocteau al Théâtre des Arts, interpretando Orfeo con Ludmilla-Eurydice (scene di Jean Hugo e costumi di Chanel: fig. 2), e la regia di *Œdipe* di Gide al Théâtre de l'Avenue nel febbraio del 1932, rivestendo la parte principale e riservando per la moglie quella di Antigone.

In quello stesso 1932, in cui i Pitoëff stanno provando *Œdipe*, Cocteau riceve una sanguigna da Christian Bérard, *Œdipe et le Sphinx* (fig. 3), e inizia a scrivere *La machine infernale*, la cui messa in scena, dapprima destinata a Gaston Baty e al Théâtre Montparnasse, due anni più tardi sarà realizzata da Louis Jouvét, con i costumi e le scene di Bérard. Forse più delle altre rivisitazioni di eroi ed eroine tragici sin qui citate, quest'opera risulta intrisa di shakespeariana commistione tra tragico e comico: una sorta di reinvenzione del mito greco in termini burleschi, finanche grotteschi, ricca di contaminazioni, come testimonia il primo atto evocativo della scena iniziale dell'*Amleto*, resa qui con l'apparizione del fantasma di Laio. Le indicazioni sceniche dell'autore espresse nelle didascalie sono ben rispettate pur nella sensibile autonomia dell'impronta creativa bérardiana (figg. 4-6). I dialoghi contrastano con una ambientazione scenica solo in parte filologica, che diviene realtà finzionale, spazio evocativo, costruzione allegorica, dove si muovono personaggi alla ricerca di un umanesimo perduto. L'idea di una scrittura intrisa di umanità che si dispiega attraverso una ridefinizione e rilocalizzazione del *plot* tragico-eroico fuori dai confini dell'eroismo mitico in un universo misto di parole e immagine, di *logos* e *opsis*, sono argomento di riflessione per Cocteau che, parlando delle sue idee sulla costruzione di Edipo, usa spesso il termine *humain*, invitando a non considerare le figure che prendono vita dalla sua scrittura grafica e scenica come delle caricature. La versatilità artistica di Cocteau è visibile nella necessità di tracciare una duplice narrazione, e visiva e letteraria, che malgrado la sinteticità del tratto e il carattere bozzettistico non intende percorrere la strada più battuta della parodia del classico.

La collaborazione di Jouvét con Cocteau non è dissimile al legame che l'attore-regista instaura con Jean Giraudoux, suo sodale oltreché scrittore prediletto. Giraudoux, già autore di *Siegfried* (1928), opera chiave per l'apprendistato di Jean Anouilh, tra il 1935 e il 1937 scrive *La guerre de Troie n'aura pas lieu* ed *Electre*, sempre rappresentate con la regia di Jouvét al Théâtre de l'Athénée. Anche per la messinscena di *La guerre de Troie*, come analogamente era avvenuto con il *décor* di Bérard per *La machine infernale* ma questa volta con un esito di minor impatto, Jouvét, assieme all'artista catalano Mariano Andreu e alla scultrice e costumista Alix (poi M.me Grès), fa muovere gli attori in un ambiente scenografico essenziale, metonimico, riconducibile ad una schematica arcaicità greco-romana, con piedistalli,

colonne, portali, tuniche e pepi e acconciature dalla foggia statuaria (figg. 7-8), in evidente contrasto con lo stile moderno e ironico della prosa.

L'interesse per la riscrittura della tragedia classica produce esiti eccellenti ed eccentrici proprio con Cocteau (per il quale alcuni critici del tempo parlarono di "grecomania") e Giraudoux, le cui riflessioni sul significato di scrittura tragica sono affidate anche a dichiarazioni pubbliche. La sua *Judith*, che aveva sottotitolato *tragédie*, non aveva riscosso una buona accoglienza dalla critica, e con *La guerre de Troie* egli cerca una sorta di riscatto. Poco prima dell'allestimento, in un'intervista a «L'Écho de Paris», presenta l'opera come una *comédie-tragédie*: «une comédie dramatique, une tragédie bourgeoise»;²¹ subito dopo il debutto a «Le Figaro» dirà: «C'est une tragédie que j'ai voulu écrire. Une tragédie, bien entendu, à ma manière, mais une tragédie, c'est-à-dire un ouvrage dominé par une fatalité».²²

Si tratta, in ambedue i casi, di personalità ben consapevoli del totale sradicamento dei valori borghesi nella società del tempo, nonché dell'avanzare di un tragico nihilista e pertanto dell'urgenza culturale di riappropriarsi di un universo poetico e scenico rituale, tetragono, simbolico, rivisto però attraverso lo sguardo relativista della coscienza moderna, che non smette di interrogare i simboli, di interrogarsi sulle verità nascoste dietro la parola e intorno al senso della Storia. In tale contesto, appare come un processo naturale, per nulla artificioso o intellettualistico, il recupero delle storie e delle figure archetipiche del mito greco, pur rivisitate attraverso un processo di demitizzazione o l'apertura nel tragico di lacerti assurdisti. Mito, pertanto, che da soggetto tragico diviene "forma" (come dirà Roland Barthes)²³ privilegiata per leggere il presente, per descrivere la "macchina infernale" dell'umanità e ridisegnare i contorni di una realtà immaginaria ed ingannevole e per ciò stesso autentica, laddove è il Mito in quanto fiaba e dunque menzogna certa ad essere più veritiero della presunta verità della Storia.

Pur nella diversità e varietà di approcci, per questi grandi autori il mito sembra essere una forza intrinseca e centripeta e la sua incarnazione nella natura poetico-

²¹ Intervista di M. A. DABADIE a J. GIRAUDOUX, in «L'Écho de Paris», 6 novembre 1935, p. 184 cit. in J. GIRAUDOUX, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, a cura di J. Body, Gallimard, Paris 2015, p. 18.

²² Intervista di J. Giraudoux a B. Crémieux, in «Le Figaro», 7 dicembre 1935, p. 184 cit. in Ivi, p. 19.

²³ Cfr. R. BARTHES, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957. Ma già T. S. Eliot aveva visto nel mito uno strumento di indagine conoscitiva, in grado di «rendere accessibile all'arte il mondo moderno»: T.S. ELIOT, *Ulysses: Order and Myth*, in «The Dial», LXXV, 5, novembre 1923, qui citato in trad. it. in T.S. ELIOT, *Opere. 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2001, p. 646.

creativa della tragedia è alla base di una sorta di sperimentale «revanche du mythe». ²⁴ Tuttavia, sarebbe riduttivo pensare ad una ennesima declinazione del fenomeno – presente dall’età moderna in poi – della riscrittura attualizzante dell’ipoteso classico, ovvero di una genettiana *littérature au second degré* ²⁵ che costruisce un dialogo intertestuale colto, intessuto di rimandi e citazioni. Siamo di fronte piuttosto ad un processo di autonoma reinvenzione che sul piatto della bilancia pesa più della riformulazione di un modello sentito come fonte d’ispirazione. ²⁶ I lavori teatrali di cui ci stiamo occupando, infatti, sono il frutto di una generazione che ha vissuto, nello spazio di un trentennio, due guerre devastanti, senza contare l’occupazione, le deportazioni, i campi di concentramento, le epurazioni. ²⁷ Questo enorme portato storico, vissuto in prima persona, ha influenzato fortemente il processo di creazione artistica sul duplice piano semantico ed estetico. La scelta dei temi e della forma teatrale (forse l’unica in grado di descrivere senza soggettivismi la crudeltà degli uomini in tempi bellici, come testimonierà anni dopo, in termini molto più realistici, l’ex-marine Kenneth H. Brown a proposito della scrittura di *The Brig*) ²⁸ sono quasi una scelta obbligata per questi autori. Ma si tratta di una scelta sofferta e dettata da una profonda mancanza, in un momento in cui sono negate o messe a rischio libertà, pace, vita. La morte incombe come un personaggio misterioso e onniscente: nell’arco dei venti anni che separano la fine delle due guerre mondiali è presente nella figura femminile in elegante abito da ballo ma con i guanti in gomma rossa nell’*Orphée* di Cocteau, e nell’enigmatico «ange de la mort» ²⁹ Monsieur Henri dell’*Eurydice* anouilhiana, con cappello e impermeabile. In entrambi i casi, pur con estetiche differenti – nel primo con eccentriche bizzarie sceniche che ricordano *Les Mariés de la Tour Eiffel*, e nel secondo con inserti di spietata logica pirandelliana incarnati da un personaggio-*raisonneur* qual è Monsieur Henri – il sentimento puro dell’amore è minato dal degenerare del comportamento umano e dalle pulsioni insane che regolano il rapporto tra desiderio e oggetto. Seppur in modo diverso, gli Orfeo novecenteschi di Cocteau e Anouilh vivono un profondo contrasto tra l’attrazione e la paura di Eros e

²⁴ P. BRUNEL, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Press Universitaires de France, Paris 1992, p. 80: «C’est la revanche du mythe sur les libertés qui étaient prises sur lui – des détours inutiles pour aller au même terme».

²⁵ J. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

²⁶ Cfr. F. BRUERA, *La forza di gravità dei miti* cit., pp. 243-252.

²⁷ Basti citare il caso di Robert Brasillach, caporedattore del settimanale «Je suis partout», per il quale Anouilh, nel 1944, tenta invano una raccolta firme tra i suoi “amici” intellettuali per ottenere la grazia e salvarlo dalla condanna di De Gaulle per collaborazionismo.

²⁸ Il dramma sarà messo in scena dal Living Theatre al Teatro della Quattordicesima strada di New York nel maggio 1963.

²⁹ E. KUSHNER, *Le mythe d’Orphée dans la littérature française contemporaine*, Nizet, Paris 1961, p. 233.

Thanatos, che si traduce in un impulso irrefrenabile verso la morte: l'Orfeo di Cocteau "volta la testa apposta", l'Orfeo di Anouilh "vuole vivere, non vuole morire", ma anch'egli si volta di proposito.

Pur all'interno di un destino segnato o di fronte a esperienze oniriche, i personaggi della favola leggendaria si fanno irrisolti, pieni di intimi contrasti. «Petit homme» (secondo l'appellativo con cui il Signor Enrico si rivolge ad Orfeo), in un contesto domestico di camere, stazioni, piccoli alberghi e salotti, foss'anche salotti eccentrici come quelli della *pièce* di Cocteau, che ospitano l'io smarrito del protagonista nella forma surrealista di un cavallo. Ma l'acrobazia dell'io, che si esercita, come per gli "atleti del cuore" artaudiani, «très haut et sans filet de secours»³⁰ finisce per concludersi con un pranzo casalingo: «Tu voulais du vin, je crois, mon chéri»,³¹ così chiude Euridice. Il tentativo di esplorazione degli abissi dell'inconscio, finanche di un inconscio deprivato della vena artistica come accade al suo Orfeo contemporaneo, porta Cocteau ad una *katabasi* alla ricerca della "parola parlata" del mito: una discesa agli inferi attraverso lo specchio (porta di passaggio tra mondo dei vivi e mondo dei morti) che paradossalmente lo conduce a ritrovarsi nel momento in cui è fatto a pezzi dal dionisiaco (Aglaonice, le Baccanti). Ritrovare il mito significa dunque ritrovare la parola e se stesso. Diversamente, nell'Orfeo di Anouilh, lo scontro è tra l'innocente infelicità della giovinezza, cui è concesso di amare "fino alla" morte che equivale ad amare "la" morte (come per Euridice o per Antigone), e la colpevole felicità della maturità: la felicità colpevole e meschina di chi si siede a mangiare al ristorante, come il padre di Orfeo, come tutti i "padri" delle storie di Anouilh. Risuonano le parole di Charles Péguy sul re Edipo: «tout homme heureux est coupable».³²

La necessità di dare una lettura personale del mito costringe di fatto questi autori a rimettere in discussione il senso stesso dell'atemporalità archetipica della tragedia classica, in quanto il modello viene calato nella dimensione destabilizzata ed incerta del flusso storico, ma anche, sul piano più specificatamente formale, nello scorrere di una scrittura che rinuncia alla ieraticità per confrontarsi direttamente con la scena e con gli attori. Indicativo di questo processo anche il fatto che gli autori in questione scrivano per un preciso organico di attori, per una compagnia (di Jouvét, Pitoëff o Barsacq, a seconda dei casi) e molto spesso per una figura d'attrice o d'attore, come lo sono Jouvét per Giraudoux (Jouvét è Hector in *La guerre...*), Monelle Valentin o Ludmilla per Anouilh (Monelle Valentin è ispiratrice dei personaggi di Thérèse in *La Sauvage*, e poi di Eurydice, Antigone e Médée). Giraudoux afferma: «L'acteur n'est pas seulement un interprète, il est un inspireur; et le grand acteur,

³⁰ Dal Prologo dell'*Orphée*: J. COCTEAU, *Œuvres complètes*, Marguerat, Paris 1946, vol. V, p. 17.

³¹ Una delle battute finali dell'opera: Ivi, p. 93.

³² C. PÉGUÉ cit. in J.M. DOMENACH, *Le retour du tragique* cit., p. 8.

un grand inspireur. [...] À tel point que cet ami merveilleux et ce comédien génial se dédouble pour moi, même en sa présence, et devient lui-même un personnage». ³³ Aspetto ancor più rilevante la precisa volontà di scrivere «con gli attori, oltre che per loro». ³⁴ Assistere alle prove non è la scelta finale di chi constata se la resa scenica del proprio dramma funzioni; c'è altresì un quotidiano e costante lavoro dell'autore assieme al regista e alla compagnia, testimoniato da carteggi, dichiarazioni e interviste.

J'assiste à toutes les répétitions. C'est le travail le plus passionnant et le plus important [...]. J'adore le répétitions, C'est comme si l'on revivait, une second fois, la pièce *en chair et en os*. Malheureusement on s'habitue au texte, on s'habitue au jeu des acteurs, et ce n'est que dans les trois derniers jours – et encore si l'on est très lucide – que l'on peut dire si l'on a bien ou mal travaillé. Sans la présence du catalyseur public, en effet, tout est incertain au théâtre. ³⁵

La tragedia in due atti *La guerre de Troie n'aura pas lieu* di Giraudoux debutta il 21 novembre 1935, un mese dopo l'inizio di una delle campagne coloniali più imponenti della storia europea, la guerra in Etiopia. Jovet, che non ne è solo regista ma anche protagonista (Ettore), è entusiasta del lavoro di Giraudoux: «C'est nous qui l'avons joué, proclamait Jovet. N'aurais-je d'autre titre de gloire, dans l'exercice de mon métier et de ma carrière, que l'avoir joué ses œuvres, celui-là me suffirait». ³⁶

Il 6 novembre del 1936 una versione tedesca dell'opera, ³⁷ *Es kommt nicht zum Krieg*, viene recitata davanti ad autorità statali austriache nel teatro viennese di Josefstadt, sotto la direzione di Ernest Lothar e Max Reinhardt, con un grande successo di critica. Nel 1938 le truppe hitleriane entrano in Austria e lo scoppio del conflitto sembra ormai inevitabile. I primi ministri inglese e francese Chamberlain e Daladier riescono però in una complessa operazione diplomatica riguardante il territorio dei Sudeti e la guerra sembra scongiurata: Daladier-Ettore può dirsi vittorioso? In realtà, come afferma Body, il sipario si era abbassato per errore: *la guerre aura lieu*. ³⁸

Ventisei anni più tardi, Jean Vilar sceglierà questa *pièce* per l'edizione del luglio 1962 del Festival di Avignone, a conclusione della Guerra d'indipendenza algerina,

³³ J. GIRAUDOUX, *Visitations*, Grasset, Paris 1952, pp. 23-25.

³⁴ G. POLI, *Un secolo di teatro francese (1886-1996)*, Le Lettere, Firenze 1999, p. 80; cfr. anche ID., *Introduzione allo studio del teatro francese*, Cue press, Imola 2020.

³⁵ Conversazione con André Dulière, *Rencontres avec la Gloire*, p. 110, cit. in B. BEUGNOT, *Introduction a J. Anouilh*, Théâtre vol. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2007, p. XXVII.

³⁶ L. JOUVET, *Réflexions du comédien*, Édition de la Nouvelle Revue critique, Paris 1938, p. 38.

³⁷ La traduzione di Annette Kolb, *Kein Krieg in Troja*, è rivista e rititolata da Berta Zuckerhandl per questa messinscena.

³⁸ Cfr. J. BODY, *La notice*, in J. GIRAUDOUX, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, a cura di J. Body, Gallimard, Paris 2015, p. 252.

volendo in questo modo avvalersi della profonda attualità del testo ispirato ai personaggi del mito e dell'epica omerica, considerandolo «moins démystificateur que Brecht»³⁹ e in grado di parlare alla contemporaneità. L'opera, scritta in una prosa raffinata ma ricca di "umanità", è così descritta da Vilar:

La guerre de Troie n'aura pas lieu me paraît être, dans le théâtre française de ces cent dernières années, une œuvre capitale [...]. Certes, l'action progresse de scène en scène, mais son cheminement n'a pas la rectitude classique traditionnelle, elle n'obéit pas le moins du monde à cette ordonnance des événements, des sentiments et même des folies qui est, en quelque sorte, la marque de la tragédie classique.⁴⁰

Il motivo della guerra, palese o sotteso in quasi tutta la produzione giralduciana⁴¹ (la pace è considerata in *Amphitryon 38* «un intervalle entre deux guerres»),⁴² fa da sfondo ad un universo antieroico, laddove la tentazione dell'alta tragedia cede il passo ad una tragedia intima. L'eroismo viene meno e, con esso, anche il potere e il fascino della forza, del predominio sull'altro.

Il dialogo tra Ettore e Andromaca nella scena terza del secondo atto è emblematico di questa umanità che ha fatto scendere dal piedistallo i busti omerici e gli eroi eschilei, definendo un orizzonte tragico che ridiscute e problematizza.

ANDROMAQUE

Ah? Tu te sens un dieu, à l'instant du combat?

HECTOR

Très souvent moins qu'un homme... [...]

ANDROMAQUE

Puis l'adversaire arrive?...

HECTOR

Puis l'adversaire arrive, écumant, terrible. On a pitié de lui, on voit en lui, derrière sa bave et ses yeux blancs, tout l'impuissance et tout le dévouement du pauvre fonctionnaire humain qu'il est, du pauvre mari et gendre, du pauvre cousin germain, du pauvre amateur de raki et d'olives qu'il est. On a de l'amour pour lui. On

³⁹ J. VILAR, *C'est une œuvre sérieuse, savez-vous?*, in «Bref», 66, 1963 cit. in G. TEISSIER, M. BERNE, *Le vies multiples de Jean Giraudoux: chroniques d'une oeuvre*, Grasset, Paris 2010, p. 442.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Dalle «Œuvres littéraires diverses», pubblicate da Grasset (Parigi) nel 1958, tra cui *Lectures pour une ombre*, *Amica America* et *Adorable Clio* – per le quali cfr. il recente contributo di M. PEDRAZZINI, *La nomination à l'épreuve de la Grande Guerre dans "Lectures pour une ombre", "Amica America" et "Adorable Clio"*, in «Cahiers Jean Giraudoux», 45, 1, 2017, pp. 183-200, – alle opere teatrali (ed. completa Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, 1982), tra cui *Sigfried*, *Judith*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Electre*, *Sodome et Gomorrhe*, *Amphitryon 38*.

⁴² J. GIROUDOUX, *Amphitryon 38*, acte I, scene II, in *Théâtre complet*, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1982, p. 120.

aime sa verrue sur sa joue, sa taie dans son œil. On l'aime... Mais il insiste... Alors on le tue.⁴³

Ettore non ama più la guerra, perché anch'essa – a differenza di quanto avveniva durante le prime battaglie in cui era un giovane inesperto ma entusiasta – gli appare in tutta la loro falsità e meschinità. Non è più vero né nobile il dolore, e il nemico non sembra più “un altro da sé”, troppo «pleins de famille, d'olives, de paix»:⁴⁴ la lancia dello scudo suona falsa e l'avversario sembra il proprio riflesso in uno specchio.

Non si può non associare l'immagine del «pauvre fonctionnaire humain» al re-soldato-funzionario Creonte di Anouilh, il quale non ha neanche il tempo di accorgersi che la famiglia e la città sono crollate ché alle cinque c'è il Consiglio: ed egli, da diligente burocrate, che ha ormai rinunciato alla rabbiosa purezza – quella sì, eroica – dell'adolescenza, deve presenziarvi. Il sistema, questa macchina adulta che conduce ad un mortifero *bonheur*, non si ferma («Créon: Eh bien, si nous avons Conseil, petit, nous allons y aller»):⁴⁵

Gli farà eco, qualche anno dopo, il Giasone di Corrado Alvaro, che, nella *Lunga notte di Medea* (1949), dove lo scontro tra passato mitico e presente politico si traduce in una contrapposizione tra età dell'oro (degli eroi) e età della coscienza storica, afferma: «[...] Giasone è costretto a piegarsi alla miserabile politica».⁴⁶ In controluce una precedente battuta di Medea (Tatiana Pavlova), rivolta alla divinità: «Tu puoi distruggere. Ma vivere umanamente, può soltanto l'uomo».⁴⁷ Così Alvaro, sul finire del secondo conflitto mondiale, invita il lettore/spettatore a riflettere sul concetto stesso di *humanitas*.⁴⁸

Pur nelle diversità di stili e approcci narrativi, questi eroi tragici “quotidiani” raccontano una profonda delusione, derivata dalla presa di coscienza della verità, che non è mai eroica o divina, bensì umana, troppo umana.

Ma la Storia, disumanamente, aveva rivelato una verità atroce: la guerra. Mentre Jovet sta svolgendo le sue lezioni di recitazione al *Conservatoire*, si aprono *les années noires* (1940-45),⁴⁹ anni tanto cruciali per la storia europea quanto decisivi per il teatro francese. L'impresa dello spettacolo e gli intellettuali dell'epoca cercano di rispondere, in modo spesso discorde, alla crisi, alla decadenza imperante, alle

⁴³ J. GIRAUDOUX, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Acte I, scène III cit., p. 57.

⁴⁴ Ivi, p. 58.

⁴⁵ J. ANOUILH, *Antigone*, in *Théâtre*, a cura di B. Beugnot, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2007, vol. I, p. 672.

⁴⁶ C. ALVARO, *Lunga notte di Medea*, in *Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro. Medea. Variazioni sul mito*, a cura di M. G. Ciani, Marsilio, 2003, p. 232.

⁴⁷ Ivi, p. 224.

⁴⁸ Cfr. E. MARINAI, *Tatiana Pavlova e la Medea “profuga” di Corrado Alvaro*, in «Otto-Novecento», 2, 2016, pp. 185-194.

⁴⁹ Cfr. almeno *Le théâtre français des années noires. 1940-1944*, a cura di J. Guérin, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2015.

istanze moralizzatrici del governo da un lato (prima causa di disoccupazione per molti artisti), e alla richiesta di *divertissement* degli occupanti tedeschi dall'altro. Si tratta anche di un periodo di inquietudini e di transizioni. La *campagne de France* e la conseguente occupazione tedesca hanno corrisposto, nella storia del teatro d'oltralpe, ad un momento di passaggio dall'*âge d'or*, con l'affermarsi del Cartel, all'arrivo di un *nouveau théâtre* che vede, al rintocco dei Cinquanta, l'imporsi di un'avanguardia catalogata sotto la dubbia etichetta di "teatro dell'assurdo" (Anouilh sarà uno dei primi a salutare Beckett e *Aspettando Godot* come fenomeni di svolta per il teatro contemporaneo).⁵⁰

Parallelamente, dal punto di vista della ricezione, gli anni Quaranta rappresentano il passaggio da un pubblico borghese, che malgrado la guerra continua a recarsi alle *soirées théâtrales* sfidando il suono assordante delle sirene, all'imporsi del decentramento con la ricerca di un pubblico nuovo e popolare (basti pensare alla creazione dei Centres Dramatiques Nationaux de Province, all'istituzione del Festival di Avignone, all'arrivo di Brecht), ma anche di giovani intellettuali attratti dalle tendenze surrealiste ed esistenzialiste in scena sulla *rive gauche*.⁵¹

Si tratta di un panorama che appare scisso tra due polarità e tra due orizzonti opposti e che a ben vedere fotografa una situazione più ampia e generale riguardante la cultura nella Seconda guerra mondiale, che «taglia in due il Novecento come una lama».⁵² Paradossalmente proprio a partire da questi anni complessi e divisivi, tra resistenze e collaborazionismo, prende vita quel processo di rinnovamento della scena teatrale che si affermerà nel ventennio successivo.

Se da un lato Pétain fa appello ad una politica moralizzatrice contro l'imbarbarimento del teatro *boulevardier* che presenta commedie licenziose, storie di adulterio, poco consone a incarnare il modello "familistico" inaugurato dal governo Daladier nel 1939⁵³ (e consolidatesi con il governo di Vichy), ma che continua ad attrarre un pubblico vastissimo, sull'altro versante, quello della ricerca, la vera innovazione è rappresentata dalle trasformazioni in seno alla regia.

Ad unire queste due realtà, ossia la richiesta mai soddisfatta di *pièce bien faite* e la ricerca, invece, di un Teatro d'arte, è probabilmente il rinnovamento drammaturgico messo in atto da autori che fanno del proprio bagaglio culturale e filosofico uno

⁵⁰ «Considero *Aspettando Godot* una delle tre o quattro commedie chiave del teatro contemporaneo»: J. ANOUILH, *Diario pubblico* cit., p. 85.

⁵¹ In proposito cfr. almeno J. GUERIN, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Honoré Champion, Paris 2007 e M.C. HUBERT, *Le Nouveau Théâtre. 1950-1968*, Honoré Champion, Paris 2008.

⁵² L. MANGO, *Il Novecento del teatro* cit., p. 167.

⁵³ Il "Codice di famiglia", promulgato il 29 luglio 1939, privilegia le famiglie numerose e la madre casalinga.

strumento di riflessione sul reale attraverso la forma del dialogo drammatico, attingendo ad un neo-classicismo modernista ma sperimentando anche, in alcuni casi, nuove estetiche di messa in scena.

Tra il 1941 e il 1943 vengono alla luce due delle tragedie più belle della scena novecentesca, considerate due perfetti esemplari di teatro esistenzialista: *Les mouches* di Jean-Paul Sartre e *Antigone* di Jean Anouilh, scritti e allestiti in piena guerra. Il dramma in tre atti di Sartre su Oreste debutta il 2 giugno del 1943 al Théâtre de la Cité per la regia di Charles Dullin (fig. 9), mentre l'atto unico di Anouilh sull'eroina tebana esordisce il 6 febbraio 1944 al Théâtre de l'Atelier con regia, scene e costumi di André Barsacq (figg. 10-13).

Se il tragico «è la trasgressione del limite e della fatalità in nome di una scelta o di un valore che viene, quasi provocatoriamente, assolutizzato in modo unilaterale e in cui l'essere dell'eroe in un certo senso si riassume»⁵⁴ e se la tragedia si sviluppa come espiazione di una colpa che è data a priori,⁵⁵ certamente questi due esemplari raccontano una tragedia contemporanea. In entrambi i casi non si ha un successo netto: la critica si divide e i pareri sono discordanti. Per Sartre tra i pochi ad esprimersi positivamente c'è Maurice Merleau-Ponty; simile sorte tocca ad Anouilh. Sul settimanale «Comœdia», sottoposto alla censura fascista, si possono leggere i commenti di Michel Leiris su *Les mouches* di Sartre e di Claude Roy su *Antigone* di Anouilh.⁵⁶ Da questa ricognizione si capisce che la questione non è di carattere estetico, ma di natura politica. Entrambe le opere, ispirandosi alle antiche tragedie, sembrano alludere alla situazione politica del momento, ovvero l'occupazione tedesca con tutti i dissidi interni che ne conseguono. Si parla di una scissione del mondo culturale parigino tra *héros* e *salauds* (eroi e bastardi), ma i confini tra i due allineamenti sono estremamente labili. L'ostracismo durante e subito dopo l'Occupazione colpisce non solo il già citato Brasillach di «Je suis partout», ma anche molti altri uomini di cultura del tempo. A partire dal giugno del 1940 il governo di Vichy adotta una politica che induce alla mortificazione e all'avvilimento dei francesi. Ne è una prova il celebre discorso del maresciallo Pétain volto a convincere i concittadini che le sofferenze non sono terminate, perché non sono ancora espiate tutte le colpe. Sar-

⁵⁴ A. M. CASCETTA, *Momenti del teatro di Anouilh, Sartre, Camus. Ritorno e scacco della tragedia, tra nostalgia del sacro e senso dell'assurdo*, in «Comunicazioni sociali», 1-2, gennaio-giugno 1986, p. 97. Sulle due tragedie cfr. anche T. MALACHY, *Le mythe grec en France avant et pendant "occupation" (Giraudoux, Sartre, Anouilh)*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», 1, 1999, pp. 53-60.

⁵⁵ Cfr. V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997.

⁵⁶ Cfr. J. GUERIN, *Jouons sous l'Occupation*, in *Écrire sous l'Occupation. Du non-consentement à la Résistance France-Belgique-Pologne 1940-1945*, a cura di B. Curatolo, F. Marcot, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2011, pp. 209-221.

tre, con la sua opera, intende denunciare ed estirpare «questa malattia del pentimento».⁵⁷ Le mosche sono le Erinni, insaziabili divinità infernali del rimorso che assediano la città di Argo, dopo che Egisto ha ucciso Agamennone e cacciato Oreste per regnare con Clitemnestra sulla città. Una città piegata, assediata dagli insetti, che ha a tal punto interiorizzato la divinità e il senso di colpa da non aver più bisogno di sacerdoti o dei che ne controllino la moralità («Dio è morto», diceva già Nietzsche). I cittadini si autopuniscono accettando che i morti e il loro ricordo prendano il posto dei vivi. Egisto (Pétain?) ricorda ogni giorno ai suoi sudditi questa realtà e in un giorno in particolare celebra la festa dei morti e dei rimorsi. Oreste è il forestiero che, non riconosciuto, torna fingendosi un giovane di Corinto per vendicare il padre e liberare la città – che però non vuole essere liberata – da questa “pestilenza”. È l’eroe positivo, il resistente.

Non è così invece per *Antigone* di Anouilh. Innanzitutto, per capire il senso dell’operazione compiuta da Anouilh occorre liberarsi dal pregiudizio di una critica che ha voluto vedere in questa tragedia un intento politico dell’autore. La visione di Anouilh va oltre il contingente e ripropone con questa riscrittura i valori già espressi in altre opere precedenti, a partire da *La Sauvage*, ossia la purezza intransigente e orgogliosa dell’adolescente contro la matura consapevolezza – leggasi diplomazia politica – dell’adulto. Vale qui l’hegeliano monito “Recht gegen Recht”, ovvero due ragioni in dialettico contrasto. Su «Il Dramma» del marzo 1946 (dove è pubblicata la prima traduzione italiana del testo), Lorenzo Gigli scrive: «Antigone, o il diritto di dire no», cui si oppone la visione più realistica di Creonte: «[...] la libertà non esiste, la giustizia una farsa, l’uguaglianza un trucco».⁵⁸

A commentare la vicenda, che si apre in un *setting* neutro, un perimetro chiuso privo di ogni riferimento storico, secondo la didascalia dell’autore e la realizzazione di André Barsacq, due personaggi-*raisonneurs*: il Prologo, che descrive la scena indicando ad uno ad uno i personaggi che “tra poco” assumeranno i ruoli spettanti e il Coro. Il Coro, che Anouilh mantiene come retaggio tragico, ma che qui diviene testimone esterno che commenta l’azione nel suo farsi, rappresenta anche un *alter ego* dell’autore che esprime il suo giudizio, pirandellianamente, non solo sulla sostanza ma anche sulla forma tragica.

CORO

[...] C’est propre, la tragedie. C’est reposant, c’est sûr... Dans la drame, avec ces traîtres, avec ces méchants, cette innocence persécutée, ces vengeurs, ces terre-neuve, ces lueurs d’espoir [...] Et puis, surtout, c’est reposant, la tragédie, parce

⁵⁷ P. A. ROVATTI, Prefazione a J.P. Sartre, *Le mosche, Porta chiusa*, Nuova edizione con testo francese a fronte, trad. it. di G. Lanza, M. Bontempelli, Bompiani, Milano 2019, p. 7.

⁵⁸ L. GIGLI, “Antigone” di Jean Anouilh, in «Il Dramma», XXII, 8, 1° marzo 1946, p. 9.

qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir. [...] Dans le drame, on se débat parce qu'on espère en sortir.⁵⁹

C'è anche un terzo elemento chiamato in causa da Anouilh come ulteriore commento sulla vicenda: si tratta del pubblico. Potremmo dire che per Anouilh lo spettatore rappresenta il terzo attore, laddove il primo è l'autore e il secondo il personaggio. Ed è l'attore più importante perché resta in silenzio.

Come dirà nel 1955 Albert Camus nel celebre discorso tenuto alla Conferenza di Atene *Sur l'avenir de la tragédie*: «l'homme [...] est en contestation, à la fois combattant et dérouteré, partagé entre l'espoir absolu et le doute définitif. Il vit donc dans un climat tragique».⁶⁰

⁵⁹ J. ANOUILH, *Antigone* cit., pp. 647-648.

⁶⁰ A. CAMUS, *Sur l'avenir de la tragédie*, in *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1962, p. 1705.

APPENDICE ICONOGRAFICA

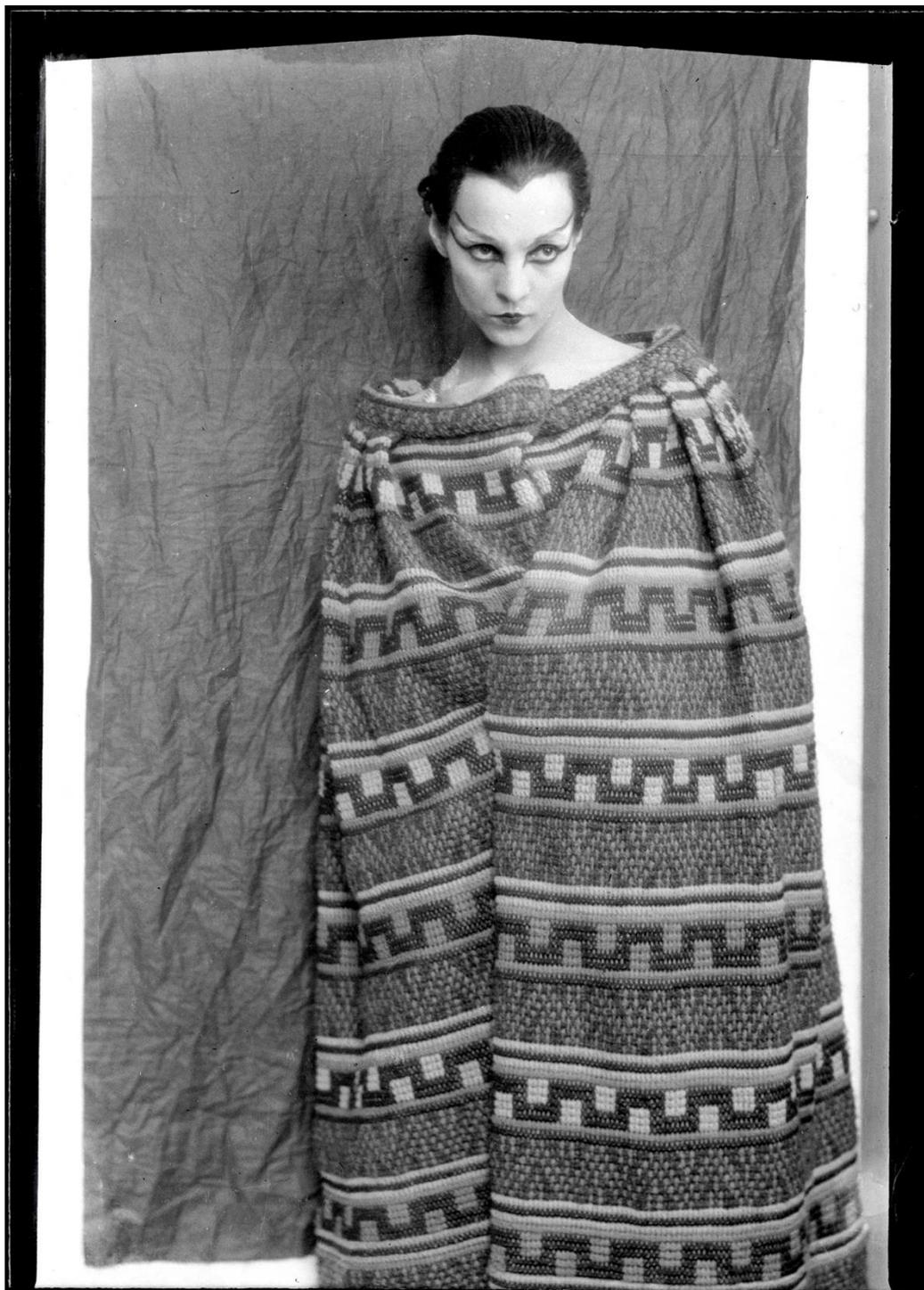


FIG. 1. Gélica Athanasiou in *Antigone* di J. Cocteau, regia di C. Dullin, Théâtre de l'Atelier, 1922, costume di Coco Chanel, [fonte: centrepompidou.fr].

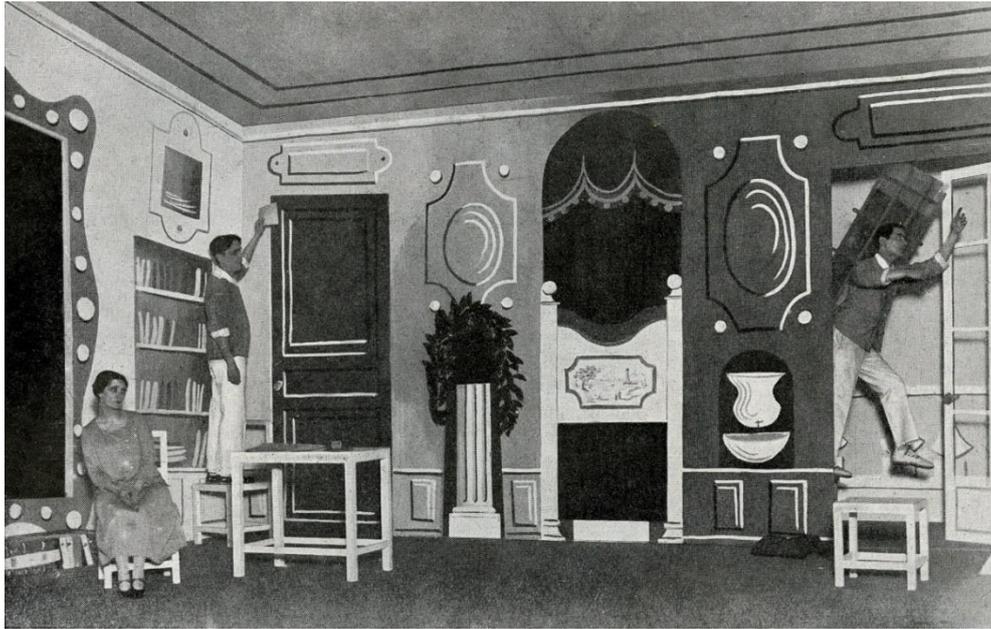


FIG. 2. Particolare delle scene di Jean Hugo per *Orphée* di J. Cocteau, regia di G. Pitoëff, Théâtre des Arts, 1926, [fonte: cocteau.biu-montpellier.fr].



FIG. 3. C. Bérard, *Œdipe et le Sphinx*, 1932, Cabinet d'art graphique Centre Pompidou [fonte: centrepompidou.fr].



FIG. 4. C. Bérard, bozzetto di scena per *La machine infernale* di J. Cocteau, regia di L. Jouvet, 1934 [fonte: moma.org].



FIG. 5. Illustrazioni di *La machine infernale* di J. Cocteau, regia di L. Jouvet, da *La Chronique filmée du mois*, 5, maggio 1934, [fonte: cocteau.biu-montpellier.fr].



FIG. 6. Œdipe (Jean-Pierre Aumont), Jocaste (Marthe Régnier), Atto III in *La machine infernale* di J. Cocteau, regia di L. Jovet, Comédie des Champs-Élysées, 1934 [fonte: cocteau.biu-montpellier.fr].



FIG. 7. *La guerre de Troie n'aura pas lieu* di J. Giraudoux regia di L. Jouvet: Atto II, scena 12; da sinistra a destra: Alfred Adam, Pierre Renoir, Louis Jouvet, Paul Cambo, Tania Balachova, Madeleine Ozeray, Théâtre de l'Athénée, 1935 [fonte: gallica.bnf.fr].



FIG. 8. Elena (Madeleine Ozeray) in *La guerre de Troie n'aura pas lieu* di J. Giraudoux,

regia di L. Jouvet, Théâtre de l'Athénée, 1935 [fonte: <http://lettres-en-ligne.eklablog.com>].



FIG. 9. *Les mouches* di J.P. Sartre, regia di C. Dullin, scene e costumi di Henri-Georges Adam, Théâtre de la Cité, 1943 [fonte: expositions.bnf.fr].



FIG. 10. A. Barsacq, bozzetto per le scene di *Antigone* di J. Anouilh, regia di A. Barsacq, Théâtre de l'Atelier, 1944, [fonte: amisdejeananouilh.wordpress.com].

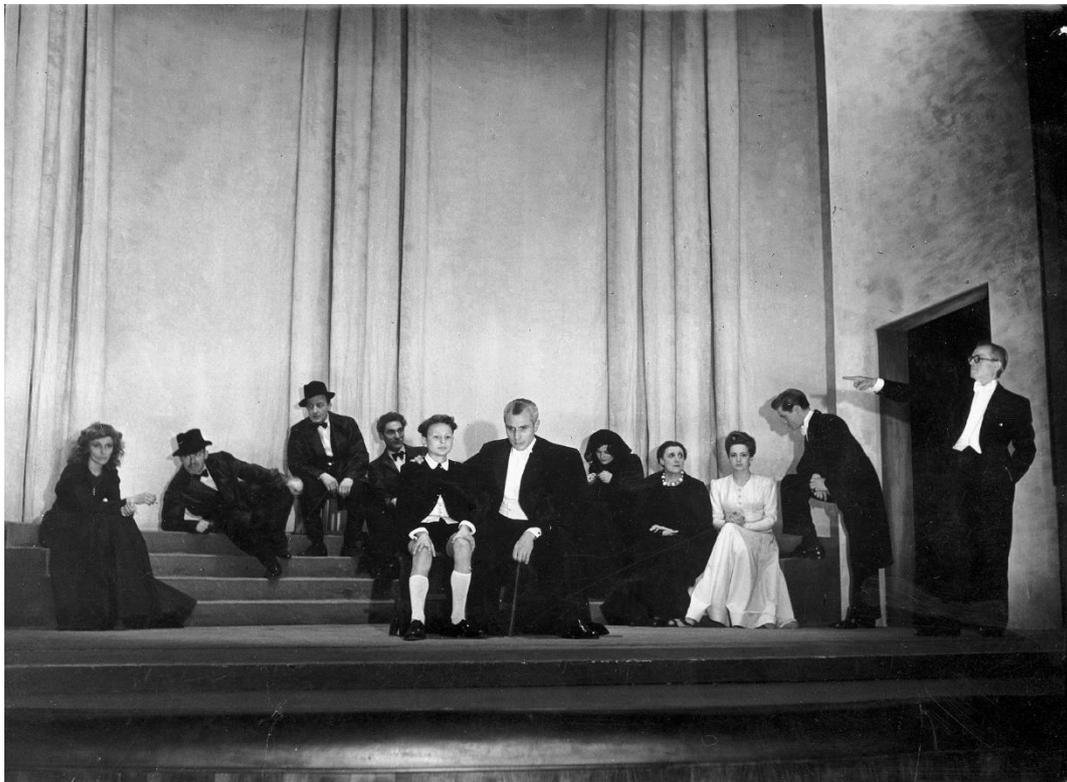


FIG. 11. Prologo dell'*Antigone* di J. Anouilh, regia di A. Barsacq,

Théâtre de l'Atelier, 1944 [fonte: amisdejeananouilh.wordpress.com].



FIG. 12. Créon (Jean Davy), Antigone (Monelle Valentin), *Antigone* di J. Anouilh, regia di A. Barsacq, Théâtre de l'Atelier, 1944 [fonte: amisdejeananouilh.wordpress.com].



FIG.13. Antigone (Monelle Valentin), la Garde (Mr. Beauchamp), *Antigone* di J. Anouilh, regia di A. Barsacq, Théâtre de l'Atelier, 1944 [fonte: amisdejeananouilh.wordpress.com].