

WWW.OSSERVATORIOSUPERNOVA.COM

I SAGGI DI:

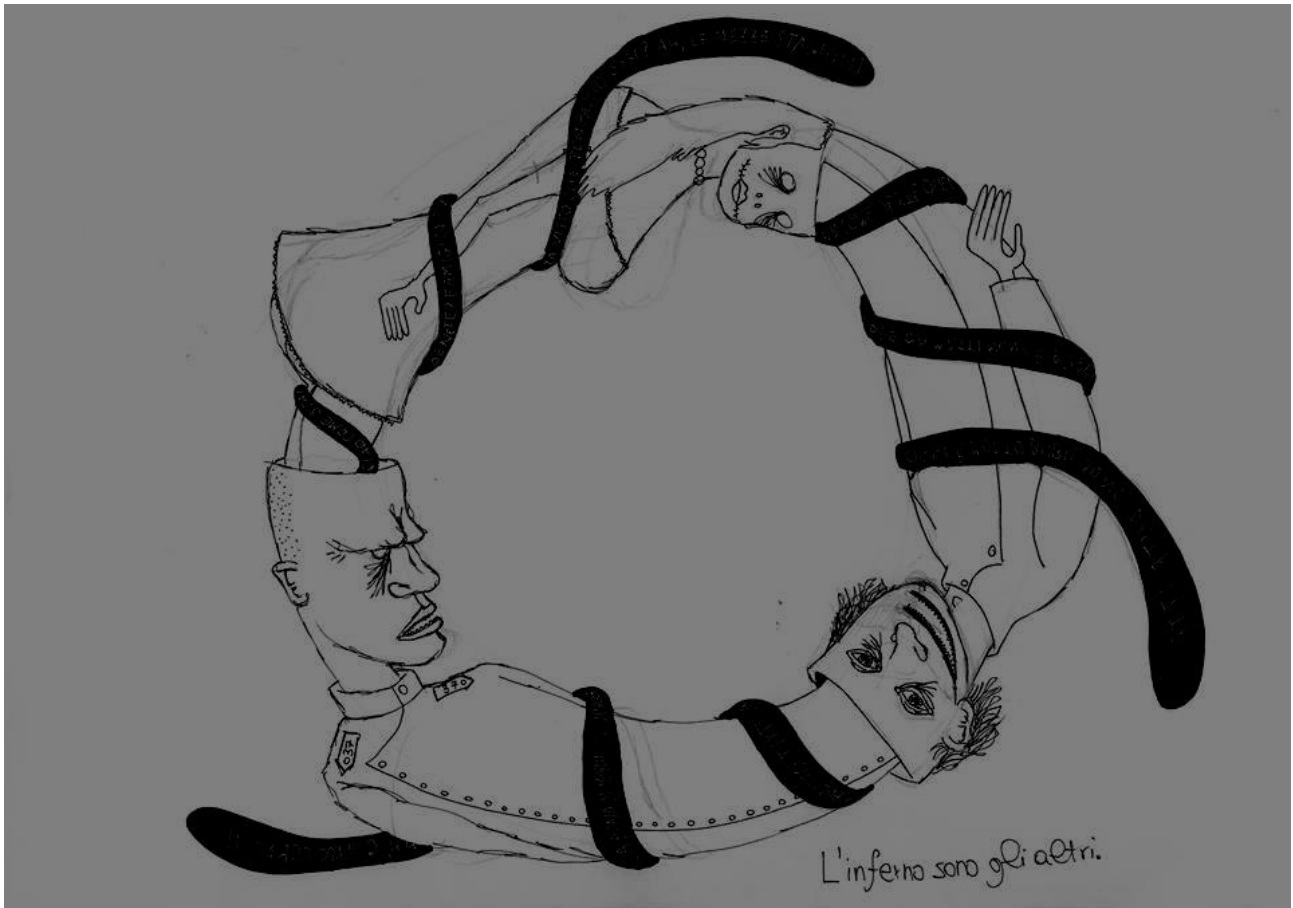
S U P
E R N
O V A

INFERNO

L'ALTERITÀ NEL TEATRO DI JEAN-PAUL SARTRE ED
AUGUST STRINDBERG

di Giorgio Costone

Inferno: l'*alterità* nel teatro di Jean-Paul Sartre ed August Strindberg



L'Inferno sono gli Altri, Valerio Rubino

1. Premessa

L'Altro. Il τόπος esistenziale della ricchezza dell'insegnamento, della ricerca, la destinazione dei sentimenti: sembrerebbe parte del destino dell'essere umano lasciarsi alle spalle l'esistere in quanto *solitudine*, per i limiti corporali e “discreti” del suo essere *in-dividuo* (ossia “indivisibile”), e l'oltrepassare continuo del confine del proprio Io, con opportune ritirate e tempi di assorbimento dell'appreso. In questo orizzonte basti accennare al celebre motto lacaniano, «il desiderio dell'uomo è il desiderio dell'Altro¹», o ad esplicitazioni tematiche, nell'ambito della filosofia contemporanea, come quelle di Jean-Luc Nancy: la considerazione verso l'*alterità* come dimensione fondamentale dell'ontologia e dell'etica, oltre che dell'intersoggettività, emerge in concetti come «l'Essere singolare-plurale²» o l'etica dell'alterità (in particolar modo, nel pensiero di Emmanuel Lévinas³).

L'ampiezza e l'importanza dell'analisi del rapporto fra Io e Altro, le sue sfaccettature ed i diversi filtri che a tale connessione possono venir applicati (sociali, politici, giuridici, morali, sentimentali) è difficilmente afferrabile; eppure, è possibile non ridurre tutte le formulazioni di questa relazione a quelle riguardanti la sua importanza in senso di accrescimento ed identificazione positiva del Sé: arma a doppio taglio, fonte di distruzione ed innegabile *autorità*, in quanto “sguardo oggettivante” simile a quello della Gorgone, l'Altro è spesso stato il punto di partenza nella letteratura e nella filosofia per l'innescare di un dramma, elemento primo di un effetto domino travolgente e devastante. Non si tratterà qui, perciò, di personaggi negativi o personalità etichettate come “distruttive” per la collettività, bensì del dramma che nasce dall'esigenza del riconoscimento (l'*Anerkennung* hegeliano) da parte del simile o dalle conseguenze che comporta l'entrata in scena di un'*alterità* in un contesto prestabilito, familiare,

¹Jacques Lacan, *Soggetto e desiderio nell'inconscio freudiano*, in *Scritti vol. II* (a cura di Giacomo B. Contri), Torino, Einaudi, 2002, p. 817.

²Cfr. Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2001.

³Con un'unica frase generica, si potrebbe dire che un'etica basata sull'alterità avrebbe come punto di partenza la volontà di non fissare l'Altro in quanto oggetto esteriore, indipendente rispetto all'istanza soggettiva, riconoscendogli un ruolo *vivo* e più *interattivo* rispetto alla metafisica tradizionale. Cfr. Emmanuel Lévinas, *La traccia dell'Altro*, Napoli, Pironti, 1979.

matrimoniale o sociale.

L'inquietudine derivante da un confronto inaspettato, da un giudizio proveniente, più che dall'*alto*, da un *fuori*, è per forza di cose uno dei punti salienti di ogni rappresentazione teatrale: in *pièces* come quelle di Strindberg e Sartre che analizzeremo, ancor prima della problematizzazione della diversità nel ruolo dello *straniero* o del *nemico*, una scia particolarmente significativa per la nostra indagine risulta da comuni presupposti scenici; in un ambiente *neutrale*, ove regna una stasi di diverso tipo, un terzo incomodo, un salvatore o semplicemente uno sguardo giudicante irrompono, causando sommovimenti e reazioni impreviste.

2. Una spirale di distruzione: la *Dödsdansen* di August Strindberg

La simbologia dell'*intruso*, che in quanto *altro* distrugge e destabilizza “l'ecosistema” nel quale viene introdotto, può essere estremamente diversa da quella della cattiveria e del malvagio che volontariamente attende e trama. Dimostrarlo è possibile tramite la caratterizzazione dei personaggi di *Danza macabra* (1900), il primo di una coppia di drammi dello svedese August Strindberg destinati alla descrizione di simili processi.

Il titolo strindberghiano riflette perfettamente l'ambientazione che fa da sfondo alle azioni: all'interno di una roccaforte militare situata in un'isola, tonda e costruita nella pietra, fanno la loro comparsa un altero capitano d'artiglieria, Edgar, e sua moglie Alice (donna frustrata dall'isolamento e per l'abbandono della sua carriera d'attrice). Come nell'*Hedda Gabler* ibseniana, il contesto militare viene scelto uniformemente all'asprezza e alla durezza dei contorti delle personalità che animano la *pièce*: l'isola, conosciuta dai suoi abitanti col curioso appellativo di «piccolo inferno⁴», incarna l'impossibilità del cambiamento. L'immagine letteraria che si cela dietro la scelta del titolo è quella della *danza dei morti*: non è possibile indicare con precisione se Strindberg pensasse più alla sinfonia di Saint-Saëns o al tema iconografico del basso

⁴«ALICE: [...] Non sai che quest'isola è chiamata dalla gente *il piccolo inferno?*». August Strindberg, *La danza macabra I*, Bari, Edizioni dipagina, 2007, p. 59.

medioevo⁵ nel concepire la sua opera ma diversi sono gli elementi *infernali* in essa presenti che ci suggeriscono un'interpretazione più performativa del titolo sull'atmosfera complessiva. L'estremo isolamento della dimora dei due coniugi, in contrasto con i lontani rumori provenienti dalla festa del dottore del paese, è rafforzato dalla presenza scenografica di un mare «cupo e immoto⁶», intravisto dagli spettatori tramite la porta aperta e le finestre, insieme ai ferrei rituali di marcia dei soldati in guardia e all'apparizione di una vecchia mendicante, di nero vestita e dall'aspetto orribile, scambiata più volte dal malfermo ufficiale come una personificazione della morte.

I due coniugi appaiono in perenne attesa di “qualcosa⁷”: abbandonati dai figli ed incapaci nell'instaurare relazioni sociali durature con i loro conterranei, sembra contornarli una maledizione di solitudine. Il loro essere bisbetici, l'esigenza di rivangare continuamente il passato e di rinfacciare in ogni situazione al partner errori e proibizioni, impedisce pure alla serve domestiche di sopportarli: è proprio all'inizio del dramma che queste decidono di abbandonare la cupa isola una volta per tutte:

«CAPITANO: [...] Ma se se la fila Jenny, se la fila anche Kristin, e poi abbiamo chiuso con le serve qua sull'isola! Il timoniere del traghetto terrorizza tutte le nuove che vengono a servizio... E se se lo scorda lui, lo fanno i miei caporali!⁸».

Rinchiusi da molti anni nella stessa pena, in un tormento che sembra ormai naturale e volutamente auto-inflitto, marito e moglie trovano unitamente rivitalizzante trascinare con le parole, in una spirale di malessere, tutti gli individui incontrati nel corso delle loro vite; eppure, dopo il turpiloquio, rimane ad aleggiare nella coscienza una sensazione di “maledizione”. Si tratta di una sete di *altri*, composta da un breve momento di ebbrezza e susseguita dalla tendenza al distruggerli, ad usarli, a farne carne da macello: «CAPITANO: [...] Appena un estraneo entrava in casa eravamo così felici

⁵Cfr. *Introduzione*, Franco Perrelli, pp. VII-XXXI, contenuta in August Strindberg, *op.cit.*

⁶*Ivi*, p. 3.

⁷Sensazione più volte ribadita dall'autore tramite le indicazioni agli attori. Ad esempio: «ALICE: *sembra stanca e in attesa*». *Ibid.*

⁸*Ivi*, p. 10.

- - - al principio almeno... / ALICE: Ma dopo! / CAPITANO: Già, non ne parliamo!⁹». La vicenda si sviluppa con l'arrivo di un vecchio amico di famiglia, il signor Kurt: lontano cugino di Alice, responsabile in parte del fidanzamento di questa con Edgar, Kurt ritorna dopo molti anni alla sua isola natale nel ruolo di medico di quarantena; egli è il vero snodo del dramma non tanto per il suo passato né per le sue azioni (che rasentano il nulla), ma per la sua semplice presenza sulla scena: facente da catalizzatore inconsapevole, Kurt risveglia la parte più feroce e selvaggia dei coniugi, il loro mai sopito risentimento che finalmente può riversarsi in occhi *altrui*, in un parere oggettivante. Edgar e Alice cercheranno di volta in volta l'approvazione di Kurt per accusare il partner di malefatte e difetti, accrescendo sempre di più la gravità degli eventi rinfacciati e subiti: il vero principio che muove il dramma di Strindberg da un punto di vista tecnico-numericò è proprio il "triangolo" (che, come vedremo, torna coi suoi tre vertici come struttura fondamentale *infernale* anche in Sartre); Kurt viene usato da Edgar e si lascia sedurre da Alice, alimentando con la sua semplice presenza e le sue attenzioni la fiamma dell'odio, unica fonte d'azione per i due. La sua è una «contrastata figura cristica di capro espiatorio¹⁰».

Al di là degli incastri dell'intreccio narrativo, ogni personaggio parte da una situazione di equilibrio statico per essere attraversato da sommovimenti e inquietudine, insieme ad una scarica impetuosa di volontà e desiderio di rivalsa, che lentamente sfuma e s'indebolisce, fino ad appiattirsi di nuovo nell'esito finale della trama (l'addio di Kurt ed il ritorno alla solitudine di Edgar e Alice). L'ex-attrice, intrappolata in una malinconia perenne ed angosciata dall'angusta sistemazione in cui si ritrova, trascorre le sue giornate suonando mestamente il pianoforte¹¹ e condividendo col marito pettegolezzi e cattiverie sugli assenti, fra cui non fa eccezione lo stesso cugino:

⁹*Ivi*, p. 13.

¹⁰Franco Perrelli, *Introduzione*, in August Strindberg, *op. cit.*, p. XXVII.

¹¹Tale è la battuta del marito a riguardo delle melodie scelte da Alice, che unendo note a parole occupano un ruolo centrale nella resa complessiva della *pièce*: «CAPITANO: [...] L'estrema risorsa! Sì, se lasci perdere le tue marce e i canti funebri - - - sembra musica a programma. E ci metto sempre un testo sotto. «Senti quanto sono infelice!». Miau, miau. «Senti che essere orribile ci ho al fianco». Brum, brum! «Ah, morisse presto lui». Grancassa, fanfara; finale con Valzer dell'Alcazar! *Champagnegalopp!*». August Strindberg, *op. cit.*, p. 13.

«ALICE: L'ufficiale di quarantena è un medico?»

CAPITANO: No! È solo una specie d'impiegato, amministrativo o contabile, e Kurt poi non è mai diventato qualcuno!

ALICE: Un poveraccio...

CAPITANO: Che mi è costato denari... E quando ha lasciato moglie e figli, allora s'è disonorato!».

Il suo comportamento si modifica all'annuncio della visita di Kurt: una luce affiora nel suo viso, «*si ravvia i capelli, e sembra tornare in vita*¹²». Alice trova in Kurt il suo confidente, riesce a gettare fuori di sé un groviglio di sensazioni composto principalmente da rabbia repressa, rimpianti, rammarico e frustrazione: il riuscire a comunicare, l'aver trovato per sé un individuo che viene dall'*esterno* e che all'*esterno* la può ricondurre (fisicamente e mentalmente) la induce a manifestazioni crescenti di sfogo, a vere e proprie maledizioni contro il marito che turbano il timoroso e morigerato Kurt. Un esempio è un iniziale desiderio di rovina generalizzata:

«ALICE: [...] Oh, se andasse a fuoco la casa...

KURT: Zitta Alice! Zitta!

ALICE: Se il mare ci inondasse e ci portasse via!

KURT: No, no, no; non posso ascoltarti!¹³»

Esso prende una forma più definita e si tramuta ben presto in un continuo attacco verso il coniuge; a partire dalla speranza nella sua dipartita («ALICE (*a Kurt*): Che ha detto il dottore? / KURT: Che può morire! / ALICE: Dio sia lodato! / KURT: Attenta, Alice! Attenta!¹⁴») fino alla riesumazione di un evento rimosso ed estremamente grave: un tentato omicidio, tramite affogamento, da parte di Edgar, in presenza dei figli, preceduto da numerose violenze: «ALICE: Non mi abbandonare adesso! Non andartene da me, perché lui mi picchierà - - - M'ha picchiato venticinque anni... Davanti ai bambini... Mi ha affogato a mare...¹⁵». Nonostante l'apparente gravità dei fatti raccontati da Alice, incerto rimane il confine fra parossismo estemporaneo e reale

¹²*Ivi*, p. 14.

¹³*Ivi*, pp. 27-28.

¹⁴*Ivi*, p. 35.

¹⁵*Ivi*, p. 59.

bisogno di confessione, fra realtà e finzione; più sostanziale, nel susseguirsi dei vari attacchi, è quel tentativo continuo di mettere continuamente in cattiva luce il partner dinnanzi ad una sorta di tribunale inconscio reso possibile dall'arrivo dello "straniero". Uno degli elementi rilevanti per seguire più da vicino la psicologia del personaggio di Alice può essere il riferirsi alla carriera del marito: con estrema preoccupazione, Alice raccomanda Kurt di non far menzione della mancata promozione a maggiore di Edgar¹⁶, al fine di non adirare il vecchio capitano, nonostante sia lei stessa, poche pagine dopo, a sferrare un micidiale fendente contro l'orgoglio dell'uomo, premendo sullo stesso tasto dolente nella maniera più esplicita possibile: «ALICE: [...] L'insignificante capitano, che non è neanche riuscito a diventare maggiore, alla cui spocchia tutti ridono, mentre lui s'illude d'essere temuto¹⁷».

Alice, fra i tre personaggi, è quella che subisce più di tutti una metamorfosi demoniaca: la penna strindberghiana torna più volte sulla sua frenesia malvagia, simboleggiata dal *climax* della danza irrequieta che la stessa compie per festeggiare l'imminente riuscita del piano progettato per mandare alla rovina il partner. Difatti, subito dopo aver sedotto Kurt, l'ex-attrice denuncia alcuni furti compiuti dal marito ai suoi superiori nell'esercito ed attende, inebriata nel pregustare il sapore della vendetta, l'arrivo delle guardie carcerarie che lo avrebbero condotto nella prigione sotterranea della torre: il calcare dei tacchi sul pavimento soprastante le segrete e le risate sardoniche che lo accompagnano è forse il momento più letteralmente simile a quella *danza macabra* anticipata dal titolo e che più d'ogni altro sgomenta Kurt, resosi conto d'essere incappato in una strada senza uscita:

«KURT (*la osserva con occhi ebbri*): Alice! Anche tu, sei un diavolo?

ALICE (*salta su una sedia e stacca una corona d'alloro*): Ecco cosa mi serve per uscire... l'alloro del trionfo! E i nastri che svolazzano! Un po' polverosi, ma sempre verdi! Come la mia giovinezza!

Non sono vecchia io, Kurt!

KURT (*con occhi brillanti*): Tu sei un diavolo!¹⁸».

¹⁶«ALICE: [...] Ma tu non devi mai farti sfuggire questa faccenda del maggiore; anche se lui dice che non ha voluto diventare maggiore». *Ivi*, p. 42.

¹⁷*Ivi*, p. 47.

¹⁸*Ivi*, p. 61.

Se Alice viene chiamata “diavolo” solo dopo tanti passaggi di transizione verso la cattiveria, Edgar è sin dall'inizio un *vampiro*: più volte definito con questo epiteto dalla moglie e dal vecchio amico, la personalità vampiresca di Edgar induce il drammaturgo svedese ad intitolare la seconda sezione del dramma *Der Vampir*¹⁹. Edgar *succhia* via ogni possibile fiducia nei confronti dell'*altro*, accomunando Kurt agli altri abitanti del villaggio ancor prima del suo arrivo; nonostante ciò, come Alice, anch'egli si serve della nuova entrata per trarre energie che gli permettano di rigenerarsi, negli intenti e nelle azioni. Kurt diventa alleato di Edgar ogni volta che Alice è fuori scena e viceversa: nei momenti in cui è solo Kurt, invece, a non essere presente, l'alleanza maligna fra marito e moglie riemerge esattamente come all'inizio (e come avverrà alla fine) del dramma. Ciò può avvenire tramite un'accozzaglia informe di insulti e maledizioni nei confronti del medico di quarantena²⁰ o con la constatazione, più amara e sommessa, dell'essere una coppia di *dannati*: «ALICE: Oh, sai cosa sospetto! Che Kurt se ne sia andato, e non torni mai più! / CAPITANO: Ci crederei! / ALICE: Sì, noi siamo dannati...²¹».

Edgar è l'unico, all'interno del trio, alla ricerca di alleanze esterne. Gravemente malato ed affetto da stati di deliquio ed incoscienza, si aggrappa alla vita cercando l'appoggio della figlia Judith, *presenza assente* del dramma. Il capitano riuscirà a far assegnare alla fortezza nell'isola, grazie ai suoi contatti, un soldato che si rivelerà essere nient'altro che il figlio di Kurt, con l'intento di tenere sotto “ricatto” il suo nuovo confidente; l'evento scombussolerà fortemente l'ex-amico, facendolo propendere del tutto dal lato di Alice e palesando una delle tecniche specifiche del vecchio militare: l'appropriazione delle vite altrui, il suo insinuarsi lento ed ingannevole. Nelle parole di Alice:

¹⁹Franco Perrelli, *Introduzione*, in August Strindberg, op. cit., p. VII. Nella stessa *Introduzione* viene fatto presente come Strindberg, nonostante le sue origini scandinave, sia sempre stato considerato un autore “tedesco” per stile e tematiche e di come la maggior parte delle sue opere trovassero solamente nella Germania un pubblico pronto ad accoglierle con la dovuta profondità. Cfr. *Ivi*, p. XV.

²⁰«CAPITANO: Kurt non tornerà proprio! Delinquente, lui pure. E vigliacco! Non ha osato dire che ne aveva abbastanza, e che era più divertente il ballo del dottore. Forse temeva una pessima cena da noi! - - - Mascalzone, sempre uguale!». August Strindberg, op. cit., p. 34.

²¹*Ivi*, p. 33.

«KURT: [...] Non appena ha sentito la vita scivolargli via, si è aggrappato alla mia, ha comincia a occuparsi delle mie vicende, quasi avesse voluto strisciare dentro di me e vivere la mia vita.

ALICE: È proprio la sua natura di vampiro - - - immischiarsi nei destini altrui, succhiare interesse dall'esistenza altrui, ordinare e disporre per gli altri, visto che la sua esistenza è per lui assolutamente senza interesse. E, ricordati, Kurt: non trascinarlo mai nella tua vita familiare, non gli permettere mai di conoscere i tuoi amici, perché li strapperà da te e li farà suoi²²».

Sarà sempre Edgar, inoltre, a fare la mossa più audace: intuendo la possibilità della *sconfitta*, si spingerà fino a chiedere il divorzio dalla moglie ufficialmente. Il legame tormentoso che intrappola entrambi, in questa forma di “inferno come condizione” (più che come luogo), sembra potersi ancora spezzare con un simile gesto, accompagnato dal freddo gergo militare e dalla fierezza rude della “vittoria” ostentata da parte del capitano: «CAPITANO: La fortezza si è arresa! Al nemico si concedono per l'evacuazione dieci minuti di tempo! (*Depone l'orologio sul tavolo*) Dieci minuti; orologio sul tavolo! (*Resta in piedi con la mano sul cuore*)²³». Anche il furore di Edgar, però, riesce ad essere frenato: la fuga di Kurt smorza qualsiasi carica propositiva del militare, che avverte se stesso quasi come svuotato delle sue forze e percepisce il ritornare della malattia e della stanchezza senile. Ciò nonostante, il *vampiro* confida alla moglie, sprezzante, il loro “trionfo” sul debole fuggitivo; l'unità dei due può sussistere ancora in quanto “male” che si è appena manifestato in una forza travolgente: «CAPITANO: Credi che Kurt fosse un imbrogliatore? / ALICE: Sicuro che lo credo! / CAPITANO: Io no! Ma tutti quelli che si avvicinano a noi diventano cattivi, e se ne vanno - - - Kurt era debole; e il male è forte! (Pausa) Pensa oggi quant'è vacua la vita!²⁴». Lo stesso Kurt non è del tutto esente da una sorta di *contagio*: il suo persistere all'interno della casa gli causa, sin dall'inizio, brividi ed angoscia: «KURT: [...] Che succede qui? La carta da parati puzza come di veleno, e ci si sente male, appena si entra! [...] Ci sono cadaveri sotto il pavimento; e ci si odia in modo tale qui che è difficile

²²*Ivi*, p. 49.

²³*Ivi*, p. 59.

²⁴*Ivi*, p. 76.

respirare²⁵». Uomo separato, sofferente per l'allontanamento dei figli da parte della ex-moglie, si accosta alla cugina e pian piano ne viene sedotto, nonostante non sia assente nel suo cuore anche una profonda compassione per l'amico di vecchia data Edgar, che assisterà nei momenti peggiori del suo malanno. Il prodigarsi di Kurt per la salute e il benessere della coppia viene largamente destabilizzato dal servizio alla torre imposto a suo figlio e dal venire a conoscenza dell'impegno di Edgar, in combutta con la madre dei suoi figli, nelle pratiche di divorzio ed affidamento della prole. Nei momenti di "lucidità", Kurt è più volte consapevole di una trasformazione che lo assale e permea quel docile e cristiano temperamento di base con falde di odio e rancore: «KURT: Non ero cattivo, quando sono venuto qui, e pensavo di fuggire, sentendo il vostro odio che mi contagiava; ma adesso avverto un irresistibile impulso a odiare quest'uomo così come si odia il male!²⁶». Sarà al culmine di questa metamorfosi in divenire che il medico si renderà conto di dover fuggire, prima che sia troppo tardi: paragonando anche se stesso ad un vampiro, Kurt ammette che la sola frequentazione degli altri due elementi del triangolo relazionale in cui si ritrova è riuscita a provocare un totale sovvertimento dei valori che prima parevano essergli propri²⁷.

Non basta, perciò, ammettere che si fa largo una concezione di *inferno* non come "luogo" ma come "modalità" della vita (o *tempo*, se lo si vuole intendere come aspetto del qualitativo rispetto alla quantità spaziale); bisognerà aggiungere a tale constatazione che questo inferno è *attivato* da qualcosa, da un qualcuno, e che paradossalmente non si tratta dell'elemento peggiore o *volontariamente* cattivo, come i demoni danteschi. In una perversa maieutica, spesso la purezza o la tentazione che solo una vittima ignara ed indifesa può trasmettere è proprio il fattore scatenante del male e delle sue concatenazioni; inoltre, si tratta di una condizione *affamata*, che tende continuamente ad espandersi e a coinvolgere più elementi fra le sue spire: «Strindberg

²⁵*Ivi*, p. 22.

²⁶*Ivi*, p. 60.

²⁷«KURT: Sì, voglio morderti, alla gola, e succhiare il tuo sangue come una lince! Tu, tu hai svegliato in me la belva che per anni ho cercato di sopprimere con rinunce e penitenze! Sono arrivato, e credevo di essere un tantino migliore di voi, ma adesso sono il più miserabile! Dopo che potei vederti in tutta la tua orribile nudità, dopo che la mia passione mi ha accecato avverto in me tutta la forza del male; il brutto diventa bello, il buono diventa cattivo e debole!». *Ivi*, p. 66.

[...] propendeva soprattutto a credere che l'inferno non fosse un posto, bensì una condizione spirituale, che trasforma in inferno tutto ciò che ha attorno²⁸». L'unione coniugale stessa, in questa prospettiva, nient'altro è che un'auto-afflizione: concepita come una promessa, dilazionata nel tempo a venire, di una saldatura fra due esseri indipendente dalle loro modificazioni possibili, rientrando fra i tanti meccanismi di punizione che l'uomo si auto-impone per limitare la propria libertà, tale concezione è permutata dal drammaturgo tedesco direttamente da alcune opere di Emanuel Swedenborg²⁹: il filosofo e mistico svedese non desisteva nell'interpretare il sacramento del matrimonio proprio come una delle pene terrene *par excellence*, utili per l'ottenimento della beatitudine eterna nell'aldilà. Frequentando assiduamente le pagine di opere come il *De amore conjugali* o la celebre *De coelo et inferno*, Strindberg chiosa in questo modo quella stringente perdizione che la religione connette alla felicità e la necessità della punizione ad essa connessa: «per questo anche la Chiesa cattolica ha fatto del matrimonio un sacramento, considerandolo più una fornace che purifica che un talamo di piaceri. [...] È un delitto essere felice e pertanto la felicità dev'essere punita³⁰».

3. *Les mouches* e *Huis clos*:

lo sguardo come creazione della realtà umana

La tematica dell'*alterità* assume estrema rilevanza nella filosofia del pensatore francese Jean-Paul Sartre, nonché nelle pagine più celebri della sua produzione teatrale. Gli anni ove la riflessione sartriana si focalizza maggiormente sull'intersoggettività nella forma teatrale sono proprio quelli della seconda guerra mondiale: opere come *Les mouches* (1942) e *Huis clos* (1944) centrano a pieno la stessa tensione dialettica che soggiaceva al triangolo della *dansa macabra* strindberghiana, affiancandosi contemporaneamente

²⁸Franco Perrelli, *Introduzione*, in August Strindberg, *op. cit.*, p. XXVII.

²⁹Conosciuto soprattutto per l'influenza che esercitò su Immanuel Kant. Cfr. Immanuel Kant, *I sogni di un visionario spiegati con i sogni della metafisica*, Milano, Rizzoli, 2001.

³⁰Franco Perrelli, *Introduzione*, in August Strindberg, *op. cit.*, p. XXV.

alla loro espressione in chiave filosofica in *L'Être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique* (1943), nel quale concetti come *alienazione* e *reificazione* vengono fatti coincidere con la natura prospettica umana (il suo guardare e classificare i pari entro determinati schemi) più che a particolari contesti sociali³¹.

Parlando de *Les mouches* ci si riferisce ad una rilettura moderna delle *Coefore* di Eschilo, avente come soggetto principale il ritorno di Oreste, figlio di Agamennone, ad Argo, la sua città natale, al fine di vendicare l'omicidio del padre da parte della madre Clitennestra e del suo amante Egisto. Nonostante i personaggi classici ed i riferimenti alla tragedia greca, la *pièce* presenta numerose variazioni estremamente significative: Egisto, reggente di Argo, ha ingegnosamente concepito un rituale collettivo che mantiene vivo il “pentimento” fra i cittadini; una volta l'anno vengono predisposti sacrifici e riti sacri per il ritorno dei morti fra i vivi. Dopo aver spostato un enorme macigno che blocca l'ingresso di una caverna, presumibilmente collegata con l'inferno, un'allucinazione investe gli abitanti, che rivedono i cari defunti vicino a loro e si danno alla pratica delle “confessioni pubbliche” dei propri peccati mista a manifestazioni diverse di auto-commiserazione. In questo modo, Egisto e Clitennestra hanno esteso il loro senso di colpa e la capacità di convivere con i propri atti a tutti i loro sudditi.

Al di là del rituale inventato, gli dei si compiacciono della miseria umana e lo ammettono più volte: è lo stesso Giove un personaggio del dramma sartriano, dai tratti maniacali e sadici³², camuffato da viandante; il suo ruolo è all'inizio quello di dissuadere Oreste dal compiere il proprio gesto, essendo le divinità soddisfatte del perverso meccanismo di autocommiserazione e miseria diffusosi nella città. In un secondo momento, il padre degli dei tenterà Oreste ed Elettra (sua sorella e sua principale incoraggiatrice), proponendogli di succedere ad Egisto e Clitennestra al trono di Argo in cambio di un sincero pentimento e del mantenimento dei riti di

³¹Cfr. Jean-Paul Sartre, *L'Essere e il Nulla*, Milano, Il Saggiatore, 2008. Per una ricostruzione specifica del processo di reificazione che avviene nel guardare *l'Altro* si veda anche: Alessandro Bellan, Lucio Cortella, *Il riconoscimento come reificazione. Sartre e la critica dell'intersoggettività*, in A.A.V.V., *Teoria della reificazione, storia e attualità di un fenomeno sociale*, Milano, Mimesis, 2013.

³²Si veda, ad esempio, la descrizione lugubre della statua a lui dedicata all'inizio del primo atto: «*Une statue de Jupiter, dieu des mouches et de la mort. Yeux blancs, face barcouillée de sang*». Jean-Paul Sartre, *Le mosche. Porta chiusa*, Milano, Bompiani, 2013, p. 22. «*Una statua di Giove, dio delle mosche e della morte. Occhi bianchi, faccia imbrattata di sangue*»; *ivi*, p. 23.

commiserazione. Nonostante diversi dialoghi, Giove non agisce mai direttamente e si arresta ad invitanti ragionamenti mefistofelici; egli «ha poco della divinità pagana: è viceversa un dio cristiano, sornione, che può togliersi tranquillamente dal centro della storia perché ormai il dispositivo funziona³³».

Oreste, come Amleto, è colui che è destinato a compiere *l'Atto*. Tormentato e titubante, si renderà conto nei dialogare con i vari personaggi che il suo destino è sempre stato tragicamente scolpito nella pietra e non può esservi un'altra strada per la sua persona; ma la linfa vitale del dramma è il *μῖασμα* della città, l'atmosfera cupa che attraversa le comparse del popolo, il senso incontrovertibile di inattività e stasi che, per essere spezzato, reclama ancora un eroe ed il suo sacrificio. Il continuo confessarsi, la pietà e la condivisione di un generalizzato senso del peccato, vengono equiparati a tecniche di governo e di manipolazione, mantenimento di quel vero e proprio stato di *minorità* dell'uomo (come nei termini kantiani di *Was ist Aufklärung?*³⁴) a vantaggio di un sistema precedentemente imposto. L'autocoscienza della propria debolezza, portata all'estremo, e la confessione pubblica che diviene un mantra, fanno parte di un regime di sottomissione: gli *altri* diventano la forza che regge il meccanismo per il loro continuo ergersi a giudici, l'alimentarsi della vergogna e del timore, il peso di uno sguardo addosso che viene interiorizzato e rende eternamente colpevoli. Gli abitanti dell'Inferno, dunque, nient'altro sono che il pretesto per mostrarsi ignudi e peccatori: la condivisione di un *peccato originale* o di un misfatto ancestrale (simile a quello del peccato originale o della crocifissione nella religione cristiana e al delitto primordiale dell'opera freudiana *Totem e Tabù*) non lega soltanto gli Argivi nel loro essere contemporaneamente vittime e carnefici, ma fa da presupposto ad un potere (del governo o divino) che *sorveglia* e *punisce*: «il panopticon non deve esistere materialmente per funzionare³⁵».

Ne *Les mouches* è manifesto un intento politico, da Sartre stesso voluto ed ammesso. Oreste rappresenta la resistenza francese contro il regime collaborazionista di Vichy e Pétain, il suo volersi far carico di un *qualcosa* (della libertà o di un tentativo per

³³Pier Aldo Rovatti, *Prefazione*, p. 10, contenuta in Jean-Paul Sartre, *op. cit.*

³⁴Cfr. Immanuel Kant, *Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?*, Pisa, ETS, 2013.

³⁵Pier Aldo Rovatti, *Prefazione*, p. 9, contenuta in Jean-Paul Sartre, *op. cit.*

raggiungerla e riottenerla) è anche l'intento di colui che, per agire e modificare lo *status quo*, si porterà dietro il peso delle conseguenze future, l'implicito carico di mezzi per dei fini. In una dichiarazione chiara del filosofo francese a proposito dell'opera si può leggere che «Oreste è quel piccolo gruppo di francesi che compiono attentati contro i tedeschi e si caricano di questa angoscia del pentimento resistendo alla tentazione di andarsi a denunciare³⁶».

L'unico elemento realmente soprannaturale, innestato nella struttura originaria eschilea, è quello che dà il titolo all'opera: come *vademecum* del pentimento, gli dei hanno deciso di inviare agli argivi una quantità spropositata di sciami di mosche; esse, insieme ai riti legati al risveglio dei morti e alla pratica delle confessioni pubbliche, hanno la funzione del mantenimento de l'«*ordre moral*³⁷». Nonostante la dimensione degli insetti e la loro insignificanza nella vita quotidiana, gli sciami di mosche divengono emblema della pesantezza del ricordo ed il loro ronzio continuo sussurra le proprie colpe, impedisce l'oblio a qualsiasi categoria di cittadino. Oreste, riuscito a salvarsi dal massacro orchestrato dalla madre e dall'amante e vissuto a Corinto durante il periodo della sua adolescenza, non è abituato alle mosche ed al loro rumore come gli Argivi: solo dopo aver messo piede ad Argo cresce in lui una forma di *gravità*, un “peso” che ne precede e ne annunzia uno ancor più grande. La dicotomia della leggerezza e della pesantezza, adolescenza e maturità, innocenza e delitto, è ben espressa da un'altra coppia di significanti che permea tutta la *pièce*: ciò che si solleva nel cielo, mosso dal vento, o che danza con naturalezza e spontaneità, ed i movimenti obbligati, compiuti con forza ed aventi una direzione necessaria. È in questi termini che si esprime Oreste riguardo alle prove che dovrà affrontare:

«ORESTE: Je ne peux pas me plaindre: tu m'as laissé la liberté de ces fils que le vent arrache aux toiles d'araignée et qui flottent à dix pieds du sol; je ne pèse pas plus qu'un fil et je vis en l'air. Je sais que c'est une chance et je l'apprécie comme il convient. (*Un temps*) Il y a des hommes qui

³⁶Michel Contat, Michel Rybalka, *Les écrits de Sartre*, citato e tradotto in Pier Aldo Rovatti, *Prefazione*, p. 7.

³⁷«JUPITER: Hé là! N'incriminez pas les Dieux si vite. Faut-il donc toujours punir? Valait-il pas mieux tourner ce tumulte au profit de l'ordre moral? / ORESTE: C'est ce qu'ils ont fait? / JUPITER: Ils ont envoyé les mouches»; Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 38. « GIOVE: Eh là! Non incriminate gli Dei così presto. Si deve dunque punire sempre? Non era meglio volgere quel tumulto a profitto dell'ordine morale? / ORESTE: È questo che hanno fatto? / GIOVE: Mandarono le mosche». *Ivi*, p. 39.

naissent engagés: ils n'ont pas le choix, on les a jetés sur un chemin, au bout du chemin il y a un acte qui les attend, *leur acte*³⁸».

L'atto che attende l'uomo, come sua realizzazione, non coinciderà però con la sua morte o un termine rispetto le sue responsabilità; le mosche andranno su Oreste, fameliche, tanto da coprire il suo viso subito dopo l'omicidio del re: «ÉLECTRE: [...] Elles pendent du plafond comme des grappes de raisins noirs, et ce sont elles qui noircissent les murs; elles se glissent entre les lumières et mes yeux, et ce sont leurs ombres qui me dérobent ton visage³⁹». Immagine più concreta, quotidiana e per nulla mitologica, quella delle mosche è la rivisitazione sartriana delle Erinni greche, le «dee del rimorso⁴⁰».

La lievità del filo di ragnatela sospinto nell'aere dal vento usata da Oreste per descrivere la sua giovinezza spensierata è parallela alle tante sfide che Elettra, orfana di padre cresciuta come una schiava alla corte dei sovrani usurpatori, lancia al popolo di Argo ed al pubblico. La fiera figlia di Agamennone è l'unica a non voler prender parte al rito della colpa collettiva perché non riconosce alcuna appartenenza al delitto da espiare, non si sente parte del male compiuto; riguardo agli spiriti tornati dall'Ade, confermerà la sua indifferenza dicendo che «ce sont leurs morts, non les miens⁴¹». La giovane fanciulla riprenderà lo stesso concetto in uno dei *climax* più significativi dell'opera: al rituale dell'espiazione, nel momento in cui il masso che divide la Terra dall'Inferno verrà spostato e tutti i cittadini osservano rigorosamente il lutto nelle loro vesti in tinta nera, Elettra si presenterà in mezzo alla folla in abiti succinti e di colore bianco; minacciata da Egisto, esclamerà ancora una volta: «je n'ai pas peur de mes morts, et je n'ai que faire des vôtres!⁴²»; la ragazza si rende conto d'assistere ad un'allucinazione

³⁸*Ivi*, p. 60. «ORESTE: Non posso lamentarmi: tu mi hai lasciato la libertà di quei fili che il vento strappa dalle ragnatele e che ondeggiavano a dieci piedi dal suolo; io non peso più di un filo e vivo in aria. So che è una fortuna e l'apprezzo come si conviene. (*Pausa*) Ci sono uomini che nascono impegnati: non hanno scelta, sono stati gettati su una via, in fondo alla via c'è un atto che li aspetta, il loro atto». *Ivi*, p. 61.

³⁹*Ivi*, p. 234. «ELETTRA: [...] Pendono dal soffitto come grappoli di uva nera, e sono loro che anneriscono i muri; s'insinuano tra le luci e i miei occhi, e sono le loro ombre che mi nascondono il tuo viso»; *ivi*, p. 235.

⁴⁰*Ibid.* Nonostante venga compiuta dalla stessa Elettra tale identificazione, nel dramma le Erinni si manifesteranno più volte con diverse sembianze; tuttavia, il loro legame con le mosche mandate da Giove a simboleggiare il pentimento rimane chiaro e allusivo.

⁴¹*Ivi*, p. 102. «ELETTRA: Sono i loro morti, non i miei»; *ivi*, p. 103.

⁴²*Ivi*, p. 134. «Je n'ai pas peur de mes morts, et je n'ai que faire des vôtres!»; *ivi*, p. 135.

collettiva e, in un tentativo di ribellione, dà luce ad un vero e proprio atto sacrilego per il senso comune degli astanti iniziando a danzare con trasporto e gioia, quasi a ribadire la sua estraneità da quel mondo di peccato asfissiante e cupo e motivando così la sua scelta: «ÈLECTRE: [...] Car je danse pour la joie, je danse pour la paix des hommes, je danse pour le bonheur et pour la vie⁴³».

Diverse sono le contraddizioni insite in un eroismo così fulgido e pretenzioso come quello di Elettra; esse non si annidano tanto nella logica dei diversi elementi combinati ma nella sua astrazione al di sopra del sentire comune che la porta, in alcuni momenti, a mancare d'empatia nei confronti della madre o dei suoi concittadini in nome di un orgoglio così alto e puro. La figlia di Agamennone si domanda come può essere ricondotto alla normalità un sentimento che porta a punire se stessi di continuo, a vivere la vita come una pena: «ÈLECTRE: Ils aiment leur mal, ils ont besoin d'une plaie familière qu'ils entretiennent soigneusement en la grattant de leurs ongles sales⁴⁴». Eppure la stessa *plaie familière*, sembra suggerirci Sartre con il ricongiungersi degli estremi ed il permanere delle mosche sulla “scena” della vita, caratterizza immancabilmente l'esistenza umana: portare dietro le proprie colpe ed i dolori causati e subiti non potrebbe essere una reazione patologica di per sé, come il parossismo del dramma in un primo momento vorrebbe suggerire, ma una caratteristica necessaria per qualsiasi personalità matura.

Il venir meno a patti e compromessi porterà, nei fatti, Elettra ad essere il personaggio che viene sconfitto dalla sua colpa; i segni di cedimento, il ripensamento che cerca di infondere anche al fratello, emergono nel momento in cui sente le grida strazianti della madre provenire dalle altre camere della reggia. Rimasta sola, vicino al colpo di Egisto, dovrà coprire il suo viso con un telo, mostrando *pietas* nei confronti di quello che fino a poco fa definiva come il suo carceriere e torturatore: «ÈLECTRE: [...] Ah! Je ne peux plus supporter ce regard. (*Elle s'agenouille et jette un manteau sur le visage*

⁴³*Ivi*, p. 142. «ELETTRA: [...] Perché io danzo per la gioia, danzo per la pace degli uomini, danzo per la felicità e per la vita»; *ivi*, p. 143.

⁴⁴*Ivi*, pp. 152-154. «ELETTRA: Amano il loro male, hanno bisogno di una piaga familiare e la custodiscono accuratamente grattandola con le unghie sporche»; *ivi*, p. 155.

d'Ègisthe) Qu'est-ce que je voulais donc?⁴⁵».

La volontà di Elettra appare, inoltre, più debole ed incrinata rispetto a quella di Oreste in modo evidente in un dialogo che precede la sua fuga⁴⁶: di fronte alla disperazione della donna, che sente d'essere passata da uno stato di *non-libertà* palese (la schiavitù) ad uno di *non-libertà* psicologico ed interiore (il rimorso e la perdita dell'innocenza), il matricida risponderà con una definizione nuova di libertà. Si tratta di una libertà che, paradossalmente, non *libera*; o almeno non del tutto:

«ORESTE: Je suis libre, Électre; la liberté a fondu sur moi comme la foudre.

ÉLECTRE: Libre? Moi, je ne me sens pas libre. Peux-tu faire que tout ceci n'ait pas été? Quelque chose est arrivé que nous ne sommes plus libres de défaire. Peux-tu empêcher que nous soyons pour toujours les assassin de notre mère?

ORESTE: Crois-tu que je voudrais l'empêcher? J'ai fait mon acte, Électre, et cet acte était bon. Ke le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui⁴⁷».

Seguendo l'argomentazione di Oreste, lapidaria ma estremamente significativa per comprendere l'intera filosofia morale del pensatore francese, il *peso* della libertà coincide con la sua essenza più profonda, tanto che essa non si esperisce come la gioia o l'innocenza (danzando, perdendosi, rimanendo sospesi) ma si porta dietro come un carico: la differenza che qui soggiace è quella fra *libertà da-* (solamente negativa e trasognante) e *libertà di-* (“legata” in ogni caso ad un contenuto, azione concreta e performante).

⁴⁵Ivi, p. 226. «ELETTRA: Ah! Non posso più sopportare questo sguardo. (*S'inginocchia e getta un mantello sul viso di Egisto*). Che volevo dunque?»; ivi, p. 227.

⁴⁶Elettra uscirà di scena correndo, inseguita dalle Erinni/mosche; con le dovute differenze, il suo dileguarsi ricorda quello di Kurt nel dramma di Strindberg: pur avendo *attivato* il proposito, sempre potenziale, di vendetta di cui Oreste era il portatore, la sorella non riesce a rimanere ad Argo per affrontare fino all'ultimo momento le estreme conseguenze della scelta.

⁴⁷Ivi, p. 232. «ORESTE: Io sono libero Elettra: la libertà è piombata su me come un fulmine. / ELETTRA: Libero? Io, non mi sento libera. Puoi tu fare che tutto questo non sia stato? È accaduto qualche cosa che noi non siamo più liberi di disfare. Puoi impedire che noi si sia per sempre gli assassini di nostra madre? / ORESTE: Credi che io vorrei impedirlo? Io ho compiuto il mio atto, Elettra, e quest'atto era buono. Lo porterò sulle spalle come un guardatore porta i viaggiatori, lo farò passare sull'altra riva e ne renderò conto. E più sarà pesante a portare, più io sarò contento, perché la mia libertà è lui»; ivi, p. 233.

Anche in questo caso, perciò, l'inferno non è *superato*: se la credenza del ritorno dei morti scompare, con la salita al trono di Oreste permangono le mosche, le colpe e la catena di vendetta ed odio che nell'originale eschileo sarebbe stata interrotta solamente per grazia di Apollo nelle *Eumenidi*. La più fine e perspicua consapevolezza di Oreste non permette d'ignorare una somiglianza fra il suo delitto e quello compiuto da Egisto e Clitennestra tanti anni addietro; in una lunga risposta alla figlia, era stata proprio la regina ad utilizzare un'immagine simile a quella del peso da portare con la quale si conclude il dramma, quella del delitto come un *cristallo nero* incastonato nell'anima del reo; se il monito della madre non tangerà la responsabilità di Oreste ed il suo prendersi carico di ciò che va compiuto, travolgerà senz'altro Elettra, che perdendo il suo «jeune orgueil» perderà anche se stessa:

«CLYTEMNESTRE: Tu es jeune, Èlectre .Il a beau jeu de condamner celui que est jeune et qui n'a pas eu le temps de faire le mal. Mais patience: un jour, tu traîneras après toi un crime irréparable. A chaque pas tu croiras t'en éloigner, et pourtant il sera toujours aussi lourd à traîner. Tu te retourneras et tu le verras derrière toi, hors d'atteinte, sombre et pur comme un cristal noir. Et tu ne le comprendras même plus, tu diras: «Ce n'est pas moi, ce n'est pas moi qui l'ai fait». Pourtant, il sera là, cent fois renié, toujours là, à te tirer en arrière. Et tu sauras enfin que tu as engagé ta vie sur un seul coup de dés, une fois pour toutes, et que tu n'as plus rien à faire qu'à haler ton crime jusqu'à ta mort. Nous verrons alors ce que deviendra ton jeune orgueil⁴⁸».

Nella contrapposizione fra la giustizia della richiesta di *liberazione* di Elettra, suffragata dalla sua effettiva innocenza, e la rassegnazione di Clitennestra, rappresentante di spicco della connivenza degli “adulti” del dramma, intrappolati nel reticolo delle loro colpe ed incapaci d'agire, Sartre dipinge una polarità impossibile da neutralizzare fra il mondo dei puri e quello dei peccatori, fra ideali e realtà che solo nel

⁴⁸*Ivi*, p. 98. «CLITENNESTRA: Tu sei giovane, Elettra. Chi è giovane e non ha avuto il tempo di fare il male ha buon gioco a condannare. Ma pazienza: un giorno ti trascinerai appresso un delitto irreparabile. A ogni passo crederai di allontanartene, eppure sarà sempre così pesante a trascinare. Ti volterai e lo vedrai dietro a te, al sicuro, curo e puro come un cristallo nero. E non lo comprenderai nemmeno; dirai “Non sono io, non sono io che l'ho fatto”. Eppure sarà lì, cento volte rinnegato, sempre lì, a tirarti indietro. E saprai finalmente di avere giocato la tua vita in una gettata di dadi, una volta per sempre, e che non ti resta nient'altro da fare che alare il tuo delitto sino alla morte. È questa la legge, giusta o ingiusta, del pentimento. Vedremo allora che cosa diventerà il tuo giovane orgoglio»; *ivi*, p. 99.

peccatore consapevole (il peggiore per l'etica cristiana), Oreste, trova una sintesi ed una risposta adeguata.

Se nella riscrittura moderna della tragedia greca delle *Coefore* Sartre decide di utilizzare l'Ade come espediente narrativo per descrivere il potere performativo che s'annida negli sguardi e nei giudizi della collettività, il sovrapporsi di luogo *infernale* e verdetto degli estranei/*altri* diventerà talmente importante nella sua riflessione da far scaturire appena un anno dopo *Huis clos* (scritta nel 1943, pubblicata nel 1944). In quella che, senza dubbio, è l'opera teatrale più celebre del filosofo francese, l'identificazione è compiuta: viene espressa l'idea di un *inferno* privo di pene e torture, quanto più lontano possibile dall'iconografia cristiano-occidentale, rappresentato da una semplice stanza (arredata in stile borghese ed anonimo) ove tre persone devono condividere l'eternità senza distrazioni e vie di fuga.

La *pièce* non presenta una concreta diegesi narrativa ed ha un valore puramente concettuale: gli spettatori verranno a conoscere, tramite piccoli indizi, il passato dei protagonisti ed il motivo per il quale sono stati “dannati”, ma motivazioni di tal fatta diventano secondarie rispetto al gioco di alleanze ed inimicizie cangianti che fra i tre personaggi scorre in maniera caleidoscopica ed imprevedibile. Il triangolo di Garcin, Estella ed Ines è costruito nei minimi particolari per evidenziare diversi passaggi energetici che sussistono nelle loro combinazioni: coppie che tendono a distruggere il singolo, forti della loro maggioranza; insinuazioni e armi subdole che quest'ultimo, a sua volta, può utilizzare per separare ciò che è unito; il meccanismo triangolare con due sessi diversi, inoltre, è *tout court* quello che non permette in nessun modo la *fusionne*, sottolinea la tensione latente nel ruolo di un terzo sguardo che per forza di cose rimane estraneo e giudice, spettatore sulla scena. Da un punto di vista filosofico più che letterario, è nell'orchestrare tali piccoli spostamenti di dominio e forza che si avverte l'effettivo potere *infernale* dello sguardo altrui: nel primo Sartre de *l'Être et le néant* l'impostazione fenomenologica e soggettiva porta ad un esistenzialismo sostanzialmente pessimista ed angosciante sulla base del constatare l'incomunicabilità fra una singolarità e un'altra dovuta alla loro netta separazione ontologica (tale dualità di *Io* e *Altro*, per certi versi raffrontabile a quella di Schmitt, verrà parzialmente

abbandonata dal Sartre marxista della *Critique de la raison dialectique* negli anni '60, attraverso il concetto di “gruppo in fusione⁴⁹”).

Nella distanza fra un punto di vista ed un altro vive la forza *oggettivante e reificante* del mondo umano: essa è intrinseca alla natura sociale, assolutamente ineludibile e paragonabile al potere mitologico della Gorgone che, con il semplice volgere degli occhi, pietrifica ed immobilizza ciò che sta guardando, schematizzandolo in qualcosa che poi difficilmente potrà tornare a muoversi e mutar forma. Se in *Les mouches* gli altri erano i morti (ma solo in quanto espediente, vista e considerata la rottura dell'equilibrio da parte di Oreste, e dunque la consapevolezza di dover agire nonostante i giudizi e le colpe), qui i *morti* (di fatto i tre protagonisti) sono tutti sullo stesso piano, *altri* solo rispetto alla prigionia dei loro trascorsi terreni; il dramma, che in un primo momento doveva per l'appunto intitolarsi *Les Autres*, permuta da quello precedente non solo l'atmosfera macabra dell'Oltretomba, ma il meccanismo della *confessione*: in realtà l'unico possibile, secondo il filosofo francese, per incarnare a pieno la natura dell'uomo. Se un monologo⁵⁰ è vacuo e pretende di disperdersi nel vuoto, la confessione ha bisogno per sussistere di un'istanza e di un giudizio che daranno corpo e sangue alle parole e alle intenzioni descritte e ripercorse; in *Huis clos*, come per *Les mouches*, nessuno è esente dalla *rete umana* e l'individualità si ritaglia con forza solo rimbalzando da un riconoscimento ad un altro: è la stessa realtà socio-relazionale che diviene *reale* tramite l'angolazione più obiettiva (ma mai legittimamente “vera”, in ultima analisi) di un *fuori*.

La prima scena del dramma vede Garcin, giornalista ed intellettuale impegnato nella vita terrena, fare la conoscenza di un *garçon* che lo introduce alla sua nuova dimora; l'autore non dà nessuna notizia sulla struttura dell'inferno che tradisca un cenno di particolarità, ogni cosa è disposta in maniera ordinaria: dei divani, suppellettili, un campanello per chiamare i camerieri leggermente difettoso. La somiglianza ad una prigione e l'assenza di finestra non turbano Garcin, né turberanno le sue future coinquiline, ma un primo cenno soprannaturale viene introdotto fra le righe e sembra

⁴⁹Cfr. Pier Aldo Rovatti, *Prefazione*, p. 12, contenuta in Jean-Paul Sartre, *op. cit.*

⁵⁰È opportuno far notare, *en passant*, che monologhi in senso letterale non sono quelli del teatro, in realtà presupponenti un *auditorium*.

rivestire particolare importanza: il *neo-defunto* nota che le palpebre non vengono più sbattute. Il chiudere gli occhi viene immediatamente rimpianto e non per cause fisiologiche; ciò che è perso è un piccolo *oblio*, il sonno si scopre non più necessario e la stanchezza non sussiste solo perché la completa attenzione ed una riflessione serrata fanno parte *in toto* della punizione. Se l'equiparazione fra sonno, oblio e morte non è inedita e risale a Schopenhauer⁵¹, caratteristica è la disperazione dimostrata dal personaggio sartriano che succede alla “vita” dopo la morte, ossia al dileguarsi non dell'Essere quanto della possibilità del Nulla, al perpetrarsi di una coscienza vigile fino alle soglie dell'eternità:

«GARCIN: [...] Un clin d'œil, ça s'appelait. Un petit éclair noir, un rideau qui tombe et qui se relève: la coupure est faite. L'œil s'humecte, le monde s'anéantit. Vous ne pouvez pas savoir combien c'était rafraîchissant. Quatre mille repos dans une heure. Quatre mille petites évasions. Et quand je dis quatre mille... Alors? Je vais vivre sans paupières, sans sommeil, c'est tout un. Je ne dormirai plus... Mais comment pourrai-je me supporter?⁵²».

L'evasione è semplicemente una categoria estranea all'inferno, che nella sua nuova veste è organizzato in maniera burocratica; i *camerieri* del misterioso aldilà, pur non essendo intrappolati e costretti da nessuno, non hanno un *fuori* dove andare. Alla domanda di Garcin sui giorni liberi dell'inserviente e sulle sue mete, questi rinvia kafkianamente ad altre stanze ed altri membri dell'apparato burocratico oscuro, mostrando incomprendimento ed estraneità rispetto alle categorie ancora *troppo umane* del nuovo arrivato: «GARCIN: Vous avez bien un jour de sortie. Où allez-vous? / LE GARÇON: Chez mon oncle, qui est chef des garçons, au troisième étage⁵³». Le mura

⁵¹Fra i tanti luoghi, pensiamo alla nota massima del pensatore tedesco: «Ogni giorno è una piccola vita, ogni risveglio e levata una piccola nascita, ogni nuovo mattino una piccola giovinezza, ogni coricarsi e addormentarsi una piccola morte». Cft. Arthur Schopenhauer, *Consigli sulla felicità*, Milano, Mondadori, 2007.

⁵²Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, pp. 318-320. «GARCIN: [...] Un piccolo lampo nero, una cortina che cade e si rialza: il taglio è fatto. L'occhio si fa umido, il mondo non c'è più. Non puoi immaginarti che ristoro faceva. Quattromila pause in un'ora. Quattromila piccole evasioni. E quando dico quattromila... Dunque? Dovrò vivere senza palpebre? Non fare lo stupido. Senza palpebre o senza sonno, è la stessa cosa. Non dormirò più... E come potrò sopportare me stesso?»; *ivi*, pp. 319-321.

⁵³*Ivi*, p. 322. «GARCIN: Avrai pure il tuo giorno d'uscita. Dove vai? / IL CAMERIERE: Da mio zio, che è il cameriere in capo, al terzo piano»; *ivi*, p. 323.

e l'assenza di finestre e punti di fuga fanno da contraltare, perciò, all'apertura di altre porte ed imposte, che lasciano filtrare una luce accecante ed impietosa: la prima condanna da scontare è quella di rimanere con «les yeux ouverts. Pour toujours⁵⁴».

La seconda pena (per ordine di apparizione e non certo per rilevanza) si manifesta sempre più chiaramente con l'introduzione delle due donne protagoniste: Ines, lesbica e morta suicida dopo aver sedotto e tormentato la sua amante, ed Estella, infanticida ossessionata dal narcisismo e dalla presentabilità della sua persona fisica. Il cinismo esasperante di Ines e la civetteria e le preoccupazioni vane di Estella le rendono due poli inconciliabili ed avviano un dialogo/cicaleccio che non sembra potersi fermare in nessun caso; persistere nel flusso delle parole è la prova e la tortura mentale che i tre si trovano a condividere, ove ognuno è «il boia dell'altro⁵⁵». Non sono privi, tuttavia, tentativi di fuga dalla stessa situazione, rimasti fallimentari: *in primis* la proposta di Garcin di rimanere in silenzio e provare ad ignorarsi reciprocamente⁵⁶; successivamente, il disperato gesto di Estella, che cerca di ferire ed accoltellare Ines con un tagliacarte. L'immortalità conferita ai personaggi porta subito dopo la stessa Ines, sardonica e beffarda, a parodiare il gesto della coinquilina con un suicidio, anch'esso fallimentare⁵⁷. Prova diversa per natura e per esiti è, invece, quella di uscire dalla stanza: se per tutta la durata della rappresentazione la porta sembra chiusa e la possibilità di aprirla o sfondarla lontana dal concretizzarsi, avverrà proprio nelle ultime azioni compiute la confutazione della medesima convinzione⁵⁸. Come nella sequenza finale di *Stalker* di Andrej Tarkovskij (1979), nulla consegue di fronte alla realizzazione che la possibilità di una “svolta” è a portata di mano: motivi diversi portano ognuno dei tre personaggi a non allontanarsi dagli altri, a non fuggire e tornare al posto destinatogli dal fato.

In un contesto irreal e deformante, surreale ed alienante, l'unica realtà possibile è quella che gli altri possono conferire: non ci è dato di intravedere un *altrove* se non in

⁵⁴*Ivi*, p. 324. «GARCIN: [...] A occhi aperti. Per sempre»; *ivi*, p. 325.

⁵⁵«INÈS: Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres»; *ivi*, p. 368. «INÈS: Il boia, è ciascuno di noi per gli altri due»; *ivi*, p. 369.

⁵⁶*Ibid.*

⁵⁷*Ivi*, pp. 472-473.

⁵⁸*Ivi*, p. 423.

“altri” ancora, essendo i luoghi ed i tempi indifferenti per la nostra esigenza esistenziale di confessarci ed essere accolti presso coscienze diverse dalle proprie; le torture dei gironi dantesche o delle prigioni dei regimi totalitari vengono, fra le ultime parole di Garcin, amaramente rimpiante all'interno di una delle frasi più citate dell'opera sartriana: «GARCIN: [...] Le soufre, le bûcher, le gril... Ah! Quelle plaisanterie. Pas besoin de gril: l'enfer, c'est les Autres⁵⁹».

Nonostante i tre arrivino alle medesime conclusioni nel realizzare la loro nuova condizione di *sincerità forzata*, Estella, per il suo essere *vanitosa* ed il bisognare di attenzioni, per la fragilità dovuta all'illusione che in vita possedeva di poter controllare in diversi modi l'opinione che gli altri avevano di lei mentendo e camuffandosi in diversi ruoli, diviene il vero emblema della debolezza umana rispetto alla verità. Occorrerà accennare al complesso rapporto fra *vanità* e *morte* nella cultura occidentale: avendo già fatto riferimento alle *danses macabres* nel discorrere del dramma di Strindberg, basterà ricordare come nelle raffigurazioni del Basso Medioevo (pensiamo alle raffigurazioni del *Cimetière des Innocents*, riprodotte ed reinterpretate anche nell'arte pittorica italiana a cavallo fra il XIV e il XV secolo) il *memento mori* era spesso espresso tramite l'irrisione carnevalesca degli scheletri, che indossavano collane, vesti e gioielli sfarzosi (quando non irridevano i vivi, messi a confronto) e danzavano lugubramente per sottolineare la totale insignificanza dell'affezione per i beni terreni. Quando si parla di Estella, così come di Ines e di Garcin, non bisogna dimenticare il loro essere *morti*: ma la mancata rassegnazione del personaggio femminile non è causata dalla perdita dei suoi trucchi o degli oggetti a lei cari, bensì dall'assenza di specchi all'interno della stanza (e dell'Inferno in generale). Il tema dello specchio è certamente di primaria importanza; in questo modo Estella piange la perdita della possibilità di specchiarsi:

«ESTELLE: [...] Comme c'est vide, une glace où je ne suis pas. Quand je parlais, je m'arrangeais pour qu'il y en ait une où je puisse me regarder. Je parlais, je me voyais parler. Je me voyais comme les gens me voyaient, ça me tenait éveillée. (Avec désespoir) Mon rouge! Je suis sûre que je l'ai mis

⁵⁹*Ivi*, p. 469. «GARCIN: [...] Il solfo, il rogo, la graticola... Buffonate! Nessun bisogno di graticole; l'inferno, sono gli Altri»; *ivi*, p. 470.

de travers. Je ne peux pourtant pas rester sans glace toute l'éternité⁶⁰».

Ciò che viene menzionato è, più che un disagio materiale, un bisogno di controllo. Lo specchio diviene un organo esterno capace di rafforzare l'autonomia della donna, o almeno così era stato durante la sua precedente esistenza; lo specchiarsi nel vetro conferiva sicurezza ad Estella per l'illusione di potersi intravedere, seppur con leggero anticipo, nello stesso modo in cui gli altri l'avrebbero vista nelle sue apparizioni pubbliche. Ma al valore comune dello specchio, nel suo ruolo di *preparatore* dell'immagine pubblica da servire, si affianca nel dramma sartriano un nuovo significato che la rifrazione dell'immagine può causare: se non si tratta del vetro, ma di retine e sguardi, lo specchiarsi negli altri diventa una realizzazione opposta. Si tratta di scoprirsi nell'essere radicati nell'eteronomia, il rassegnarsi al dover sguinzagliare la propria *presenza* dalla sua governabilità mentale. Il corpo è, già di per sé, l'elemento primordiale della vergogna; Estella, costretta a doversi specchiare negli occhi di Ines, si accorge che in profondità le immagini che gli *altri* hanno sempre posseduto di lei, indipendentemente dalla sua volontà, non avrebbero mai potuto corrispondere al suo desiderio di apparire in un certo modo: «ESTELLE: [...] Mon image dans les glaces était apprivoisée. Je la connaissais si bien... Je vais sourire: mon sourire ira au fond de vos prunelles et Dieu sait ce qu'il va devenir⁶¹».

La preoccupazione di dover verificare se il rossetto sulle labbra è “sbavato” o meno e l'impossibilità di farlo senza doversi affidare ad una visione diversa dalla propria è forse, nella sua semplicità, uno dei nodi più drammatici dell'intera *pièce*; tale tentativo è accompagnato dalla pantomima, altamente espressiva, di chi si specchia negli occhi aperti che ha di fronte. Estella si riferisce agli occhi di Ines come a delle superfici riflettenti e neutrali, le chiede di tenere le palpebre ben spalancate (nonostante non sia possibile chiuderle) per potersi rivedere nei due piccoli ed umidi riquadri. Ines, d'altro

⁶⁰*Ivi*, p. 374. «ESTELLE: [...] Com'è vuoto, uno specchio dove io non sono. Quando conversavo, mi disponevo in modo da potermi vedere in una di quelle. Parlavo, mi vedevo parlare. Mi vedevo come gli altri mi vedevano, questo mi teneva sveglia. (Disperata) Il mio rossetto! Sono certa che me lo son dato di traverso. Insomma non potrò mica stare senza specchio per tutta l'eternità»; *ivi*, p. 375.

⁶¹*Ivi*, p. 380. «ESTELLA: [...] Negli specchi la mia era un'immagine addomesticata. La conoscevo tanto bene... Ora sorriderò, il mio sorriso arriverà in fondo alle sue pupille, e Dio sa che cosa diventerà»; *ivi*, p. 381.

canto, echeggia quel *vampirismo* che dal drammaturgo svedese, quarant'anni prima, era stato tratteggiato nella figura del capitano Edgar. Consapevole del suo ruolo, eccitata dalla dipendenza della falena che nella sua tela di ragno è caduta e si dimena, oscilla fra una dolce promessa di fedeltà e consolazione («INÈS: Je te vois, moi. Tout entière. Pose-moi des questions. Aucun miroir ne sera plus fidèle⁶²») e una minaccia di bugia mista ad un ricatto («INÈS: [...] Si le miroir se mettait à mentir? Ou si je fermis les yeux, si je refusais de te regarder, que ferais-tu de toute cette beauté?»): una certezza comoda in cambio delle stesse attenzioni, dell'essere amata/vista.

Nella cornice profondamente tragica della verità espressa da Sartre in *Huis clos* si ricade ancora una volta nello smascheramento delle proprie colpe e dei propri limiti che porta ad una sorta di inattività paralizzante. Estella, pur oscillando fra gli occhi di Garcin e quelli di Ines per trovare ancora la sua bellezza perduta nella considerazione di qualcuno, è stata smascherata ed esclama con trasporto e frustrazione: «ESTELLE: [...] Lequel de vous deux oserait m'appeler son eau vive? On ne vous trompe pas, vous autres, vous savez que je suis une ordure⁶³».

Se in *La danza macabra* era stata mantenuta, pur nella sua innovazione, la struttura del dramma borghese, che permetteva un'uscita di scena da parte di un personaggio definito (Kurt) che aveva dato via all'intreccio, con il ritorno allo *status quo* conseguente, nella drammaturgia del filosofo francese ciò non avviene; sia ne *Les mouches* che in *Huis clos*, allo smascheramento non può succedere nulla che porti a un compimento, ad una conclusione. Le cornici mitologiche permettono, ai fini narrativi, di raggiungere tale effetto di inevitabilità: una riflessione che rimane da fare è chiedersi quanto sia preferibile fuggire ed obliarsi nella vita concreta. Estella, persa la possibilità di specchiarsi, è il caso particolare del quadro dell'inferno, ove la *verità* bussa, la disattenzione non è permessa e lo sguardo è perennemente attivo. Oreste ed Elettra, vendicatori ed attori, pur in un contesto tragicamente delineato, accettano d'essere travolti dalle mosche e perseguitati dalle Erinni, affinché sia possibile liberare il loro

⁶²*Ivi*, p. 376. «INES: Io ti vedo, io. Tutta, tutta. Domandami quello che vuoi, nessuno specchio ti risponderà più fedelmente»; *ivi*, p. 377.

⁶³*Ivi*, p. 422. «ESTELLA: [...] Quale di voi due oserebbe chiamarmi la sua acqua viva? Non vi si inganna, voi, e voi lo sapete che io non sono che spazzatura»; *ivi*, p. 423.

popolo dall'alone di falsità e limiti che gli era stato imposto dalle superstizioni religiose. Allo stesso modo si può considerare quella vorticoso sequenza di atti duri e crudeli compiuti da Alice ed Edgar, finalmente disposti a separarsi e rompere con il loro adagiarsi in una prigione troppo comoda, quella dell'unione coniugale forzata della borghesia tradizionale. Dedurre che libertà e verità non abbiano nulla a che fare con promesse di gioia e leggerezza, possibili semmai solo nella sudditanza di gabbie illusorie, è forse quanto di meno tragico ci aspetta nel tirare le somme della nostra analisi.

4. Bibliografia

August Strindberg, *La danza macabra I*, Bari, Edizionidipagina, 2007.

Franco Perelli, *Introduzione*, pp. VII-XXXI, contenuta in August Strindberg, *op.cit.*

Jean-Paul Sartre, *Le mosche. Porta chiusa*, Milano, Bompiani, 2013.

Jean-Paul Sartre, *L'Essere e il Nulla*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

Alessandro Bellan, Lucio Cortella, *Il riconoscimento come reificazione. Sartre e la critica dell'intersoggettività*, in A.A.V.V., *Teoria della reificazione, storia e attualità di un fenomeno sociale*, Milano, Mimesis, 2013.

Pier Aldo Rovatti, *Prefazione*, contenuta in Jean-Paul Sartre, *op. cit.*

Riferimenti cinematografici

Sandro Sequi, *Danza di morte* (1971). Reperibile a [questo link](#).

Aurélia Aubert, *Huis clos* (2015). Rappresentato al Théâtre de l'Océan di Parigi; spettacolo interamente reperibile a [questo link](#)

Andrej Tarkovskij, *Stalker* (1979).